

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav germánských studií, oddělení skandinavistiky

Diplomová práce

Zuzana Jiříčková

*Žánr románu v díle Tomase Espedala*

*Novel as a Genre in Tomas Espedal's Work*

Praha, 2009

Vedoucí práce: Mgr. Helena Březinová Ph.D.

Na tomto místě bych chtěla poděkovat vedoucí diplomové práce Mgr. Heleně Březinové Ph.D. za výraznou pomoc, ochotu a spolupráci při psaní diplomové práce. Dále pak Peru Thomasi Andersenovi z Univerzity v Oslu za přínosné podněty a nápady.

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze dne 30. 11. 2009

*Suzana Průčková*

### **Anotace/annotation:**

Diplomová práce pojednává o žánru románu. V první, teoretické části je zaměřena na obecné charakteristiky zkoumaného žánru, mezi něž patří například problematika definice pojmu, prvky tematické a jazykové výstavby, srovnání s jinými žánry a také druhy románu a historie žánru. Uvedené prvky mají následně sloužit jako východisko pro praktickou analýzu vybraných děl norského spisovatele Tomase Espedala, která má odpovědět na otázku, zda lze zkoumaná díla považovat za romány.

The master thesis discusses novel as a genre. The first, theoretical part focuses on general characteristics of the studied genre, e.g. problems of defining the genre, theme and language constituting components, comparison with other genres as well as typology and history of novel. All mentioned characteristics are afterwards supposed to work as a basis for the practical analysis of selected work of the Norwegian author Tomas Espedal. The analysis concentrates on answering the question if the studied works can be considered as a novel.

### **Klíčová slova/Keywords:**

Román

Novel

Tomas Espedal

Tomas Espedal

Literární žánr

Genre

Rozbor románu

Analysis of a novel

## **Obsah:**

Úvod	6
1. Román jako pojem	10
1.1 Definice a znaky románu	10
1.2 Román versus jiné žánry	14
1.3 Struktura a kompozice románu	20
1.4 Jazyková výstavba románu	30
1.5 Druhy románu	34
1.6 Román v čase	41
2. Román v díle Tomase Espedala	47
2.1 <i>Gå, eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv</i>	49
2.2 <i>Ly</i>	58
Závěr	69
Použitá literatura	73

## Úvod

Román je v dnešní době jedním z nejčtenějších žánrů. Je také předmětem mnoha zkoumání a teoretických sporů. Je totiž velmi těžké, ba snad úplně nemožné tento žánr popsat jednoduchou definicí. Takže co je to vlastně román? Ve škole se učíme, že román je epické prozaické vyprávění, pro které je typický velký rozsah a spleť a rozvětvený děj. K tomu lze dodat, že známe mnoho typů románů, například román v dopisech nebo román řeka. Kniha, která je skvělým příkladem žánru románu, tak jak si ho představuje většina lidí, je kupříkladu Dickensův román *Nadějné vyhlídky*. Musí být ale kniha opravdu dlouhá a se spleť dějem, abychom ji považovali za román? Co třeba kratoučkový příběh E. Hemingwaye, jenž on sám považoval za své největší dílo? "For sale: baby shoes, never used." I silný a hluboký příběh může mít malý rozsah, v tomto případě pouhých 6 slov.

Současný norský spisovatel Dag Solstad v rozhovoru pro literární časopis *Bøysen* řekl, že román je takové dílo, které jeho autor považuje za román, a opačně je tomu pouze v případě, že jde o špatně napsané dílo. „Principiálně lze říci, že pokud je nějaké dílo napsáno dobře a spisovatel ho nazývá román, tak je to román. Souvisí to se způsobem, jakým spisovatel pracuje. Existují určité věci, které lze vyjádřit v románu, ale ne jinými způsoby.“<sup>1</sup> Je ale opravdu možné prohlásit za román jakékoliv dílo nebo je nutné dodržet alespoň některé z tradičních znaků tohoto žánru?

Je tedy jasné, že problematika románu je velice diskutabilní téma a nelze se divit, že je často předmětem mnohých literárních studií a článků. A myšlenka Daga Solstada mě zaujala natolik, že jsem se rozhodla tomuto tématu věnovat i svou diplomovou práci. Na problematiku románu se zaměřím jak z hlediska obecně teoretického, tak i prakticky, a to konkrétně rozbořím vybraných děl norského spisovatele Tomase Espedala. Tohoto autora jsem zvolila proto, že je známý svým experimentováním s různými literárními žánry a román není výjimkou. Tento norský spisovatel na literární konferenci v Praze na jaře roku 2008 prohlásil svůj text *Ly* za nejkratší román na světě, čímž mě inspiroval k výběru právě svých děl. Rozhodla jsem se proto zaměřit na jeho tvorbu a ověřit, zda jeho díla, o kterých prohlašuje, že jsou romány, opravdu můžeme považovat za romány. Otázku délky, tedy zda je jeho dílo nejkratší na světě, ale pominu. Vzhledem k obrovskému množství textů nelze na tuto otázku najít objektivní odpověď. Prostřednictvím této práce se chci pokusit

---

<sup>1</sup> Holm, 2002, str. 41: „Prinsipielt kan man si at hvis det som er skrevet er godt, og forfatteren kaller det en roman, så er det en roman – uansett. Det har å gjøre med måten forfatteren jobber på. Det finner noe man kan uttrykke i romaner som man ikke kan uttrykke på andre måter.”

dokázat, zda je možné souhlasit s jeho výrokem nebo je to pouze snaha o zvýšení pozornosti a prodejnosti jeho knih.

Je vhodné dodat, že jako romány jsou v médiích prezentovány všechny jeho knihy. Sám autor je také označuje za romány, avšak některým z nich dal podtitul, kterým je zařadil do kategorie jiného literárního žánru, například životopis, deník nebo vzpomínku. Těmto knihám se ve své práci věnovat nehodlám, jelikož vycházím ze Solstadovy myšlenky<sup>2</sup>, že o tom, zda lze dílo považovat za román, rozhoduje pouze autor díla a nikoliv literární kritici nebo vědci. Pozornost proto zaměřím pouze na ta díla, jež nesou podtitul, ve kterém je autor řadí do žánru románu, nebo podtitul, v němž se zařazení k určitému žánru neobjevuje, a také díla, která podtitul nemají.

Strukturně je diplomová práce rozdělena na dva základní oddíly, část teoretickou a po ní následující část praktickou. První část pojednává o teorii románu a o principech určujících román obecně. Skládá se z několika kapitol, které jsem určila podle jednotlivých hledisek určujících tento žánr. V první kapitole se pokusím najít co nejvýstižnější definice románového žánru, a to nejen v rámci moderních teorií vznikajících v současné době, ale ohlédnu se také ve zkratce k definicím staršího data, jelikož rozdíly mezi nimi mohou napovědět mnohé o vývoji jak žánru samotného, tak i pohledu na román. Je ale důležité mít na paměti, že se nesnažím vytvořit definici vlastní, ale pouze zmapovat situaci v literární teorii. Kapitola má sloužit spíše jako úvod do problematiky, jako teoretická specifikace zkoumaného problému. Vzhledem k tomu, že definice románu často vznikají na základě srovnání románu s jinými žánry s podobnými rysy, podívám se i na komparaci žánrových charakteristik ostatních prozaických žánrů, obzvláště se zaměřím na žánry takzvané „střední“ a „velké“ epiky, které mají k románu nejbližší, například novela, povídka, epos aj. Někteří spisovatelé nebo literární badatelé porovnávali román také s dramatem, proto, avšak pouze okrajově, zmíním i tuto komparaci. Nejvíce prostoru však v této kapitole věnuji srovnání románu a eposu, a to konkrétně na základě díla M. M. Bachtina, který je jedním z nejznámějších a nejvýznamnějších teoretiků románu.

K teorii románu dále neodmyslitelně patří také jeho struktura a jednotlivé typické prvky výstavby. O výstavbě románu pojednají hned dvě kapitoly. První z nich nastíní výstavbu tematickou, kam řadíme například čas a prostor v románu, téma, látku a motivy, dále otázku syžetu a fabule, kompozici, ale i typy vypravěčů a různé vypravěčské techniky v románu. V následující kapitole se budu zabývat výstavbou jazykovou, protože literární

---

<sup>2</sup> Holm, 2002, str. 41

dílo nelze vytvořit bez jazyka, a ten má také velký vliv na celkové vyznění a význam díla. Větší část této kapitoly chci opět věnovat dílu M. M. Bachtina a jeho teorii o plurilingvistu v románu, nevynechám ale ani problematiku proslovu a typy řeči v románu (tzn. přímá, nepřímá řeč apod.).

V posledních dvou kapitolách teoretické části pojednám o klasifikaci románu a vývoji románového žánru. Co se klasifikace týče, existuje mnoho typů románu, rozhodla jsem se proto uvést alespoň nejčastější nebo nejznámější klasifikační systémy zkoumaného žánru. Myslím si totiž, že i to, jaký typ románu T. Espedal nejčastěji píše, může říci mnoho o jeho díle obecně. V poslední kapitole jsem se rozhodla alespoň ve stručnosti naznačit vývoj románového žánru. V určitém smyslu je její obsah nastíněn už v kapitolách předcházejících, jelikož například rozličné typy vypravěčské techniky jsou zmíněny v souvislosti s rozvojem žánru. V této kapitole se pokusím podat sumarizující přehled vývoje žánru s ohledem na jeho charakteristické rysy.

Po teoretické části následuje část praktická. Jejím smyslem je uplatnit teoretické znalosti o románu v praxi. Je to stěžejní oddíl celé práce. Pokusím se o co nejúplnější analýzu literárních děl, o nichž se tvrdí, že je lze řadit mezi romány. Budu zjišťovat, zda tato díla splňují kritéria kladená na románový žánr, která jsou uvedena v předcházející, teoretické části. Nejen, že budu hledat v jednotlivých dílech žánrové rysy románu, pokusím se také najít doklad o tom, že nepatří do kategorie jiných žánrů. Rozbory jednotlivých děl seřadím pro přehlednost chronologicky podle roku jejich vzniku, od nejstaršího po nejnovější dílo. Veškeré poznatky z analýzy pak uvedu ve shrnujícím oddíle a závěrečné části.

Tato práce je věnována rozboru díla norského spisovatele Tomase Espedala. Espedal se narodil roku 1961 a na Univerzitě v Bergenu vystudoval sociologii, literární vědu a dějiny umění, ale své vzdělání nikdy nevyužil v zaměstnání. Píše hlavně romány, ale i krátkou prózu (Ly, 2007). Svou první knihu, *En vill flukt av parfymen*, vydal již v roce 1988. Od té doby napsal již deset knih, z nichž nejznámější je *Gå, eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*, jež byla také přeložena do několika jazyků. Za tuto knihu byl také v roce 2006 nominován na literární cenu Severské rady a získal cenu Bergensprisen. Mezi jeho významnější díla patří také trilogie *Biografi – Dagbok – Brev*. V těchto neobyčejně dobře napsaných knihách zkoumá tematiku uvnitř těchto tří osobních a spřízněných žánrů



(biografie, deník a dopis)<sup>3</sup>. Espedalovy knihy jsou velice otevřené a autor do nich vkládá sám sebe<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Espedal, 2006

<sup>4</sup> [http://studvest.no/kultur.php?art\\_id=8919](http://studvest.no/kultur.php?art_id=8919)

# **1. Román jako pojem**

## **1.1 Definice a znaky románu**

Již v úvodu jsem naznačila, že definovat román jako literární pojem není lehké. Vytvořit smysluplnou definici, která by obsahovala všechny charakteristické rysy románového žánru, se pokusilo již mnoho spisovatelů nebo literárních vědců, avšak ne vždy byli úspěšní. Mnoho ze vzniklých definic bylo příliš obecných, nebo muselo být doplněno o výjimku, která onu definici zcela negovala. Charakterizování románu totiž ztěžuje skutečnost, že román je žánr, který se neustále vyvíjí a proměňuje. Pouze jeho neustálé vyvíjení totiž zajišťuje možnost zobrazovat společnost jako celek a vývoj hrdiny. V této kapitole se pokusím najít charakteristické prvky žánru z definic různých autorů, není však mým cílem vytvořit z těchto prvků definici vlastní.

Slovo román má původ ve francouzském sousloví *lingua romana* neboli jazyk románský, lidový, tedy takový, který stál v opozici k *lingua latina*. Z *lingua romana* byl později odvozen termín *roman*, který se užíval pro literaturu psanou v národních jazycích. Latina byla původně ve středověké literatuře jediným literárním a uměleckým jazykem. S šířením světské literatury však vznikala potřeba zpřístupnit literaturu i širším vrstvám, což bylo možné pouze díky národním jazykům. Začala tedy vznikat literatura se světskými tématy a ve „světských“ jazycích. A jelikož byla latina nahrazena nejprve francouzštinou (románským jazykem), udrželo se toto označení i v obecném smyslu pro literaturu psanou v ostatních evropských jazycích.<sup>5</sup>

V dnešním smyslu má však slovo *román* jiný význam. *Oxford English Dictionary* definuje román<sup>6</sup> jako „fiktivní prozaické vyprávění značné délky, ve kterém jsou historicky reprezentované postavy a děje popsány ve více či méně složité zápletce.“<sup>7</sup> Tato definice je sice poměrně výstižná, nicméně také docela strohá. Jednotlivé prvky definice musí být náležitě vysvětleny, aby nedošlo k záměně románu s jiným žánrem, například eposem, který se románu v mnohém podobá. Podle *Oxfordského slovníku* je tedy román v první řadě fikcí, pojednává o smyšlených postavách nebo dějích. Román vzniká na základě autorovy

---

<sup>5</sup> Táborská, 1977, str. 322

<sup>6</sup> Do angličtiny je pojem román překládán jako *novel*.

<sup>7</sup> Lothe, 1999, str. 217; „En fiktiv prosafortelling av betydelig lengde der historisk representative personer og handlinger er beskrevet i et mer eller mindre sammensatt plot.“

životní zkušenosti v prostoru a čase a odkazuje k ní. Nezobrazuje, co se stalo ve skutečnosti, ale pouze co se stát mohlo. Definice dále říká, že román je prozaické vyprávění. Prozaická forma je, spíše než verš, vhodnější pro sdělení, které román přináší, usnadňuje čtenáři nabýt dojmu reálnosti. To je dáno například básnickým jazykem, který je ve veršovaných skladbách obvykle použit, a který není příliš využíván v běžné řeči, jež se v románu naopak vyskytuje poměrně hojně. Přesto ale existuje i řada románů ve verších. Nelze však říci, že prozaická forma má nižší uměleckou hodnotu než forma veršovaná. Příběh v románu by měl být také umístěn v prostoru a čase. K tomuto účelu slouží v románu vypravěč, který je součástí fikce, ať už v ději zaujímá nějakou roli nebo stojí mimo děj. V románu vzniká zvláštní fiktivní svět, v němž historicky reprezentované postavy, události a děj vytvářejí zápletku. Tu dále ovlivňují narativní principy, chronologie, dějová progresse i varianty kauzality. V definici je zmíněna také značná délka románu. Jen těžko bychom určili minimální délku románu, předpokládá se ale, že román je delší než novela. Délka románu souvisí také s takzvanou epickou šíří, kterou v novele nenajdeme. Díky epické šíři může romanopisec v románu zobrazit větší množství postav včetně jejich vývoje, a také více dějových linek.

Naproti tomu Tábořská ve *Slovníku literární teorie* uvádí mnohem podrobnější definici: román podle ní „zachycuje rozsáhlou oblast jevů, událostí, společenských vztahů a psychologických situací, připouští různorodost obsahovou, látkovou a motivickou, mnohotvárnost kompoziční výstavby a uměleckých prostředků. Vzhledem k značné pružnosti formálních schémat, poddávajících se různorodému životnímu materiálu, vyznačuje se největší kapacitou poznávací.“<sup>8</sup> Co se konstrukce týče, zmiňuje také široce větvenou fabuli, která rozvíjí nejen hlavní motivy románu, ale i motivy vedlejší a vytváří tak mnoho epizod. Díky tomu může román pojmut osudy mnoha hrdinů, dokonce i celé společnosti.

Výklad pojmu román najdeme také v *Šaldově slovníku naučném*. Tato definice klade velký důraz na obsahovou stránku žánru. Román je podle *Šaldova slovníku* druh krásné literatury, která vypráví o lidských osudech a podává obraz společnosti, doby nebo místa, s nimiž je hlavní postava v nějakém vztahu. Prostřednictvím hlavního hrdiny a jeho vývoje navíc autor vyjadřuje svůj světonázor. Šaldova definice ale téměř pomíjí formální znaky románu jako literárního žánru. Určující znak románového žánru vidí Šalda v tom, co román zpracovává. Román podle jeho slov jako jediný žánr krásné literatury podává život

---

<sup>8</sup> Tábořská, 1977, str. 322

v jeho komplexnosti, zaměřuje se na jeho vývoj, vzhledem k obsahové stránce nemá žádné formální omezení. V románu může romanopisec využít nejrůznější techniky (od objektivní a dramatické k subjektivně lyrické), metody (např. psychologická introspekce) a formy (prózu i verš). Volnost má také při výběru hlavního protagonisty, kterým může být jak jedinec, skupina jedinců, ale i společnost jako celek. Cíl románu tedy Šalda vidí ve snaze uspořádat chaos života do určité soustavy.<sup>9</sup> Tato teorie se sice zdá být konkrétnější než definice *Oxfordského slovníku*, přesto ji dnes nelze považovat za obecně platnou, vzhledem k tomu, že ji lze uplatnit pouze na romány tradičního typu. Pouze ve stručnosti jsem se pomocí definic románu pokusila nastínit, co tvoří (konstituuje) tento žánr, konkrétně se však těmto prvkům kompozice románu budu věnovat později.

Charakteristikou románu se zabývají nejen literární vědci, z jejichž práce vznikly výše zmíněné definice, ale také sami romanopisci. Jeden z nejvýznamnějších teoretiků románu, ruský strukturalista Michail Michailovič Bachtin, tvrdí, že definice lze podle jejich autora rozdělit na dva základní typy. První typ, definice pocházející z pera literárních vědců, jsem v příkladech zmínila výše. Tyto definice ovšem pro Bachtina nejsou dostačující, vzhledem k tomu, že údajně nezachycují všechny rysy žánru a pokoušejí se fixovat takové rysy, které román odlišují od jiných, již „hotových“ žánrů. Ve většině případů tak vznikají pokusy o shrnující definici, která je však ve skutečnosti pouhou enumerací nebo deskripcí románových tvarů. Takovéto deskripce pak nejsou s to vytvořit definici románu jako žánru, natož vydělit jeho stabilní znaky, a definice proto musejí být doplněny o výhradu, která daný znak anuluje.

Definice románu, které vytvořili sami romanopisci, jsou podle Bachtina mnohem vystižnější. Autoři románů sice zpravidla vyzvedávají určitý typ románu a ten prohlašují za jediný správný, avšak díky tomu, že se daný typ románu snaží charakterizovat, podílí se na vývoji tohoto žánru. Do svých charakteristik totiž nezahrnují znaky všech románových typů, což jim umožňuje vyhnout se zmíněným výhradám, které jsou tak typické pro literární vědce. Taková situace nastala například v 18. století, kdy součástí románu byly také obecné výroky a úvahy o tomto žánru. Vznikla tím jakási nepsaná teorie románu, kterou později zformuloval Hegel.<sup>10</sup>

Na tyto výroky navázal také Bachtin a na jejich základě sestavil základní prvky požadované na románu: „1) román nesmí být ‚poetický‘ v tom smyslu, v jakém jsou

---

<sup>9</sup> *Šaldův slovník naučný*, str. 83 – 84

<sup>10</sup> Bachtin, 1980, str. 12

poetické ostatní žánry krásné literatury; 2) románový hrdina má být ‚hrdinský‘ jiným způsobem než hrdina eposu nebo tragédie, musí v sobě spojovat rysy kladné a záporné, vlastnosti nízké i vznešené, směšné i vážné; 3) hrdina nesmí být předveden jako hotový a neměnný, ale jako vyvíjející se, proměňující se, vychovávaný životem; 4) je žádoucí, aby se román stal pro současný svět tím, čím byla epopej pro starověk.“<sup>11</sup> Všechny tyto výroky mají podle Bachtina jeden společný, velmi důležitý aspekt: román se kriticky staví k ostatním žánrům a jejich poměru ke skutečnosti. Román je v 18. století navíc konfrontován s eposem a tato konfrontace je prostředkem pro kritiku ostatních literárních žánrů, hlavně epické heroizace. Má ale také za úkol učinit z románu dominantní žánr novověké literatury. Zmíněné charakteristiky, resp. požadavky na román, sice podle Bachtina nevytvářejí teorii románu ve vlastním smyslu, ale přinášejí svědectví o žánrové povaze románu daného období během jeho vývoje. Je tedy zřejmé, že k definicím románu je nutné přistupovat kriticky, vzhledem k tomu, že ani jednu z nich nelze aplikovat na všechna díla označovaná jako romány.

První pokusy o teorii románu (zkoumání jeho struktury, tematiky a historického vývoje) nacházíme již v 17. století ve Francii v díle P. D. Hueta, významněji se však do dějin románové teorie zapsal až o století později německý teoretik Friedrich Blanckenburg, který považoval román za dědice eposu a tvrdil, že román by měl zobrazovat jedince spíše než typy postav. Za následníka homérského eposu považoval román také Johann Wolfgang von Goethe. Romantik Friedrich Schlegel se už ale na román díval z jiné stránky a definoval tento žánr jako autorovo více či méně skryté sebepoznání.

V 19. a obzvlášť ve 20. století se teorie románu stala velmi nepřehlednou a souhrnnou, vzhledem k tomu, v jakém množství začaly práce na toto téma vznikat. Ve většině případů však byla teorie románu poměrně omezená kvůli jednostrannému přístupu, například podle narativní teorie nebo obecné literární teorie. Nejpodatřejšími jsou příspěvky k problematice přímo od romanopisců, obzvlášť M. Kundery nebo J. Kjaerstada a J. Fosseho. Nejvýznamnějšími teoretiky románu našeho století jsou však bez pochyby ruský literární vědec M. M. Bachtin a Maďar G. Lukács. Významné pokusy o teorii románu vznikly také pod vlivem psychoanalýzy.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Bachtin, 1980, str. 12-13

<sup>12</sup> Lothe, 1999, str. 219-220

## 1.2 Román versus jiné žánry

Při charakterizování románu a hledání specifík románového žánru se často využívá komparace s jinými literárními žánry a druhy, které se románu více či méně podobají. Román je tak vymezen na základě odlišností od ostatních žánrů. Nejčastěji je román srovnáván s žánry takzvané „střední“ a „velké“ epiky, lze ale najít také srovnání s dramatem.

Ruský literární vědec M. M. Bachtin, který se ve své práci zabýval převážně problematikou románu, stanovil několik obecných vlastností románu, které nelze najít u žádného jiného literárního žánru. V první řadě je to stylová trojrozměrnost, která souvisí s mnohojazyčným vědomím. Plurilingvismus, jak tuto vlastnost Bachtin také nazývá, v románu vyplývá z jeho snahy zobrazit společnost jako celek, tedy všechny její vrstvy, a k tomu je třeba použít jazyky typické pro jednotlivé vrstvy. Například jazyk autora, vypravěče nebo hlavního hrdiny nemusí být shodný, mohou se lišit na základě jejich společenského původu. Plurilingvismus se v románu mohl projevit také díky tomu, že román během svého vývoje nenabyl ustálenou jazykovou ani kompoziční formu, jako je tomu u ostatních žánrů, které zachovávají jeden umělecký jazyk.

„Humoristická hra s jazyky, vyprávění jakoby nepocházející od autora (ale od vypravěče, pomyslného autora, postavy), promluvy a zóny hrdinů, konečně pak vložené nebo rámuující žánry tvoří základní způsoby zapojení a uspořádání různorečí v románu.“<sup>13</sup> Projevem plurilingvismu jsou tedy pro Bachtina primárně literární parodie, které autora ještě více vzdalují od jazyka (to je zřetelné například v parodii na rytířský román *Donu Quijoovi*), dále promluvy hrdinů, jež ovlivňují jazyk autora a zanáší do něj jazykové rozvrstvení a různorečí, a také žánry vložené do románu. Román totiž do sebe dokáže pojmout i další žánry, ať už umělecké či mimoumělecké. Ty si pak, i jako součást vyššího celku (v tomto případě románu), udržují svou homogennost, samostatnost, ale i jazykovou a stylovou svébytnost. Přínosné jsou pro román hlavně z toho důvodu, že do románu vnášejí své jazyky, a tím rozvrstvují jeho jazykovou jednotu. Dalším specifikem románu oproti ostatním žánrům je jeho neustálý vývoj a proces přetváření a utváření, přičemž ostatní žánry jsou již hotové a mají svou danou formu. Vzhledem k tomu, že se žánr románu stále vyvíjí, má také schopnost přizpůsobit se aktuální situaci a potřebám, je to

---

<sup>13</sup> Bachtin, 1980, str. 98-99

žánr velmi tvárný. Specifikum románu vidí Bachtin také v jeho možnosti zobrazit současnost, která je přítomná, nezavršená.

Jedním z rozlišujících mezníků mezi románem a žánry takzvané „střední“ epiky, jak tvrdí Hrabák i další literární vědci, je kvantitativní hranice padesáti tisíc slov. Tato hranice určující rozsah žánrů je ale pouze formální. Rozdíl v rozsahu žánrů totiž vzniká v důsledku odlišných informací, které tyto žánry podávají. Informace v žánrech střední epiky mají jiný ráz než informace v románu, vzhledem k tomu, že nezobrazují jedince a společnost v jejich vzájemných vztazích a vývoji, a proto nemusí být tak obsáhlé jako román. Nejpodstatnější rozdíl je tedy nutné hledat v rázu informací.<sup>14</sup> Nyní se zaměřím nejprve na srovnání žánrů, které se řadí do skupiny „střední epiky“.

V rámci „středních“ epických žánrů je román srovnáván nejčastěji s novelou a povídkou. „Novela je prozaický žánr kratšího nebo středního rozsahu podobně jako povídka, s níž se někdy zaměňuje nebo ztotožňuje. Od povídky (a také od románu) se však liší tím, že se soustřeďuje na jeden poutavý příběh, který podává dramaticky sevřeně, bez popisů a epizod, a jež končí výrazným, často překvapivým závěrem (jakousi pointou).“<sup>15</sup> Novela je považována za formálně nejvyhraněnější žánr. Nezabývá se vývojem hrdiny, ani popisem okolí, děj se může odehrávat v omezeném čase.

Kratší román by si mohl nepozorný čtenář splést i s povídkou. Povídka je „kratší prozaický útvar s jednoduchou fabulí.“<sup>16</sup> Pokud bychom srovnali povídku s románem, nenašli bychom v povídce tolik popisů jako v románu. V povídce, stejně jako v románu, můžeme také najít epizody. Rozdílné je ale pojetí hrdiny a rozsah těchto žánrů, ačkoliv i povídka může být delší. V románu se hrdina vyvíjí, zatímco v povídce je charakter hrdiny dán většinou již od začátku a nedochází v něm k žádné změně.

Román je často srovnáván i s žánry takzvané „velké“ epiky, do které jej také řadíme, nejčastěji s epopéjí<sup>17</sup> a eposem. Epos je podle *Slovníku literární teorie* „rozměrná epická veršovaná skladba volné kompozice s pomalým tokem děje a zálibou v epizodách (tzv. epická šíře), podávající jazykem bohatým na ustálená epiteta a figury, s vypravěčským odstupem a objektivitou téma války nebo hrdinských činů.“<sup>18</sup> Srovnání eposu a románu najdeme například ve studii G. Lukáče, ve které mimo jiné pojednal odlišnosti prvky

---

<sup>14</sup> Hrabák, 1981, str. 8

<sup>15</sup> Karpatský, 2001, str. 377

<sup>16</sup> Karpatský, 2001, str. 433

<sup>17</sup> Pojem epopěj má dva významy: velká výpravná báseň, a v širším pojetí tak byla označována i některá románová díla 19. století. Ve svém textu tedy považuji epos a epopěj za synonymní výrazy pro velkou výpravnou báseň.

<sup>18</sup> Peterka, 1977, str. 97

románu, eposu a dramatu, a považuje román za eposej doby. Román a epos se podle něj liší historicko-filozofickými danostmi, které se jim nabízejí ke ztvárnění.

Lukács píše, že eposej ztvárňuje ze svého hlediska uzavřenou životní totalitu, román ale na druhou stranu v průběhu ztvárňování hledá, jak skrytou totalitu<sup>19</sup> života odhalit a vybudovat. A jestliže hrdina románu je epické individuum a rodí se z cizoty k vnějšmu světu, hrdina eposu nikdy individuum není, epos totiž pojednává o osudu celého společenství. Společenství je pro Lukácsa organická, v sobě smysluplná, konkrétní totalita. Proto jsou dobrodružství v eposu členitá. „To, že v homérských eposech začíná děj uprostřed a nezavírá se na konci, vyvěrá z opravdu epického nazírání jeho opodstatněné lhostejnosti k jakékoli architektonické výstavbě.“<sup>20</sup> Jako příklad přechodu mezi eposem a románem uvádí Lukács Danteho *Božskou komedii*. Toto dílo si podle něj udržuje uzavřenost eposeje, ale jeho postavy už vystupují jako individua a vědomě se vzpouzejí proti skutečnosti, která se proti nim uzavírá.

M. M. Bachtin dokonce věnoval celou jednu esej problematice rozdílnosti eposu a románu. Výchozí jsou pro jeho práci tyto tři základní rysy eposeje: „1) předmětem eposeje je národní epická minulost, „absolutní minulost“ řečeno pojmy Goetha a Schillera; 2) zdrojem eposeje je národní ústní podání, tradice (nikoli osobní zkušenost a na ní založená svobodná invence); 3) epický svět je oddělen od současnosti, tj. od času pěvce (autora a jeho posluchačů), absolutní epickou distancí.“<sup>21</sup> Rozeberu nyní zmíněné rysy eposeje, jak o nich píše Bachtin.

Děj eposeje, jak již bylo řečeno, se odehrává v dávné minulosti, eposej vypráví o hrdinské národní minulosti. Pro eposej je příznačné, že zobrazovaný svět situuje do minulosti. Není to však minulost pouze pro potomky, ale i pro předky. Eposej je vyjádřením úcty člověka k národní minulosti, která je pro něj posvátná. Navíc nejen přednášeč, ale i posluchač eposeje, se nacházejí v jiném světě, a hlavně v jiné časové úrovni, než hrdinové eposeje, jejíž časová úroveň je pro vypravěče i posluchače zcela nedosažitelná. Hrdinové v eposeji existují v rovině oddělené od reality epickou distancí a jako prostředník mezi nimi stojí národní tradice. Pokud by tedy mezi jednotlivými rovinami neexistovala tato distance a časová úroveň vyprávěných událostí by byla shodná se skutečností (to znamená, že dílo by bylo ovlivněno osobní zkušeností vypravěče), znamenalo by to přechod do románového světa a z eposu by se stal román. Epická

---

<sup>19</sup> Totalitu Lukács popisuje nosný a pozitivní smysl života. Je to formující prius každého jednotlivého jevu, který znamená, že něco uzavřeného může být dovršené.; Lukács, 1967, str. 99

<sup>20</sup> Lukács, 1967, str. 124

<sup>21</sup> Bachtin, 1980, str. 15



minulost v eposu je totiž absolutní, což znamená, že je izolovaná od všech následujících časů a završená. Děj románu se však může odehrávat v jakékoliv časové rovině. „Absolutní završenost a zaokrouhlenost je pozoruhodným rysem hodnotově časové minulosti v eposu.“<sup>22</sup> Romanopisec má naproti tomu naprostou svobodu při rozhodnutí, kdy se bude děj daného románu odehrávat. Jako v eposu, může být děj románu umístěn do minulosti, román má ale navíc možnost umístit děj také do přítomnosti nebo dokonce do budoucnosti.

Dalším charakteristickým rysem epopeje je podle Bachtina národní ústní podání, tradice. Jen díky ní totiž může epická minulost, zcela distancovaná od následujících časů přežívat a rozvíjet se. Jiné podání než tradiční není pro epopej možné, vzhledem k tomu, že by tím došlo k ovlivnění díla skutečností a přítomností vypravěče, a tím by se zcela zrušil první rys uvedený výše. V epopeji musí být proto vyloučen jakýkoliv individuální přístup nebo názor k zobrazovanému ději. A stejně jako v případě prvního rysu je důležitá úcta k národní minulosti, v tomto případě jde o hluboce pietní vztah k předmětu zobrazení a promluvě o něm jako k promluvě samé tradice.

Posledním žánrovým rysem eposu je pro Bachtina epická distance mezi epickým světem a současností vypravěče a posluchače. Její charakter určují jak absolutní minulost, tak i tradice, jako způsob promluvy v epopeji. Již bylo řečeno, že epická minulost je hotová a uzavřená, oddělená od všech ostatních časů. Tradice navíc izoluje svět epopeje od osobního světa zkušeností, což dělá epický svět definitivní, završený a neměnný a dává za vznik epické distanci. Epický svět lze tedy přijmout, ale ne dotknout se ho, jelikož existuje mimo dosah přednášejícího i posluchače. Podle Bachtina navíc epická distance neexistuje pouze ve vztahu k epickému materiálu (zobrazované události a hrdinovi), ale projevuje se i v názoru na ně a jejich hodnocení. Epická distance eposu i dalších vysokých žánrů způsobuje, že epický svět se stává završený. Tato završenost se projevuje nejen v obsahu, ale také z hlediska smyslu a hodnoty.

Bachtin tvrdí, že tyto základní rysy epopeje jsou charakteristické pro většinu vysokých žánrů klasického starověku a středověku. Žádný z nich totiž nepřipouští, že jejich prostřednictvím lze zobrazit i současnou skutečnost. Epická minulost, typická pro vysoké žánry je vlastně určitý druh uměleckého vnímání člověka a události. Ve své době byla jedinou formou zobrazování vůbec, jelikož umělecká promluva mohla zobrazovat jen to, co bylo hodno památky. Naproti tomu v nízkých žánrech bylo možno využít i neoficiální

---

<sup>22</sup> Bachtin, 1980, str. 18

promluvy a myšlení a jejich děj se navíc může odehrávat v současné skutečnosti, která je pomíjivá. Ve sféře lidové smíchové tvořivosti se současná skutečnost stala základním obrazovaným předmětem, díky čemuž tato sféra ovlivnila utváření románové promluvy, obzvláště v období starověku a středověku. Folklórní kořeny románu tedy podle Bachtina nacházíme v lidovém smíchu.

Porovnat román a epos lze z mnoha hledisek, která často v určité míře souvisejí se základními rysy eposu, jak je určil Bachtin (viz výše). Jedním z nich je vztah žánrů k budoucnosti. Děj eposu je vždy umístěn do minulosti, ta ale zároveň odkazuje také k budoucnosti. Epos používá k odkazům k budoucnosti hlavně věštbu, v románu najdeme spíše předpověď. Věštba v eposu je vždy v rámci absolutní epické minulosti naplněna. Jestliže k naplnění nedojde v eposu, pak jistě v ústním podání, které epos zahrnuje. Věštba se ale nijak netýká čtenáře a jeho současné skutečnosti. Na druhou stranu romanopisec se prostřednictvím svého díla může pokusit předpovídat reálnou budoucnost, jak svou, tak i čtenářovu. Román neustále problematizuje předmět zobrazení, typická je pro něj permanentní aktualizace a přehodnocování.

Rozlišujícím znakem románu a eposu je také problém počátku, konce a úplnosti. Již bylo řečeno, že epos je postaven na základě absolutní minulosti, která je uzavřená a hlavně završená. To se týká nejen eposu jako celku, ale i jeho jednotlivých částí. Díky tomu může děj eposu v jakémkoliv okamžiku začít i v libovolné chvíli skončit, protože předcházející události nebo pokračování jsou obsaženy v národním podání a informace mohou být doplněny v rámci jiného eposu nebo existují v povědomí čtenáře nebo posluchače. Naproti tomu román se vyznačuje „zájmem o konec“, který nenajdeme v žánrech s epickou distancí. Román pracuje s kategorií neznalosti a je na ní vlastně vystavěn. Otázka znalosti a neznalosti se totiž často promítá i do syžetu nebo může být využita k završení obrazu člověka. Díky tomu, že čtenář je při čtení románu v důvěrném kontaktu s vyprávěním, může sám dobrodružství prožívat a ztotožňovat se s hrdinou, láká ho vidina odhalení neznámého. V epopeji a dalších žánrech tohoto typu není nic podobného možné.

Dalším z hledisek srovnání románu a eposu je pro Bachtina typ hrdiny charakteristický pro jednotlivé žánry. V eposu má hlavní slovo takzvaný epický člověk. Epický člověk o sobě ví přesně tolik, co o něm vědí ostatní postavy nebo vypravěč a posluchači. Vstupuje do děje jako předem hotový, je zobrazen s neměnným světonázorem a hovoří jazykem, který je dotvořený a co je hlavní, jednotný pro všechny postavy vystupující v díle. Epický člověk, jak jej Bachtin nazývá, je definován svým zobrazením a osudem. Obraz člověka se tak podle Bachtina stává půvabný a umělecky ukončený, na druhou stranu však také

omezený a neživotný. V románu je situace zcela opačná. Vzhledem k tomu, že románu chybí epická distance, může romanopisec zobrazovat postavy z bezprostřední blízkosti včetně jejich vnitřní i vnější stránky. Na utváření zobrazení postav v románu měly podle Bachtina vliv také takzvané lidové masky, které mohou promlouvat a existovat i mimo syžet a mohou být nesmrtelné. Jsou to hrdinové improvizace, věčně se obnovujícího životního procesu.

Bachtinova práce je pro literární vědu a kritiku velmi významná. Rozhodla jsem se proto věnovat jeho textům větší pozornost, než jiným autorům. V této kapitole zaměřené na srovnání románu s jinými žánry ale nesmím vynechat komparaci románu a dramatu. Tyto literární druhy mají také mnoho společných prvků, ač se to na první pohled nemusí zdát. Drama má stejně jako epické literární žánry děj. Díky tomu se řadí mezi syžetové literární druhy. Například Šalda ve svém slovníku zdůrazňuje význam jednoty v dramatu. Drama musí mít jednotu akce, románu stačí pouze jednota rozvoje. Román se k dramatu přibližuje hlavně svým cílem a úkolem, pojmout chaos života a soustředit jej v psychologickou soustavu, „jenže drama jest užší, spoutanější, sevřenější ve své technice konvencemi vnějšími.“<sup>23</sup> Dobrý román podle Šaldy obsahuje drama vnitřní, odehrávající se v psychologii postav.

S dramatem srovnal román také G. Lukács. Velká epika podle něj ztvárňuje extenzivní totalitu života, drama naopak intenzivní totalitu podstatnosti<sup>24</sup>. Jestliže principem pro epiku je momentální danost světa, stává se epika ve svém základu empirická. Nemůže být postavená na určité formě, jelikož forma v epice nedokáže překonat vzdálenost a hloubku, ucelenost nebo uspořádání historicky daného života. Každý takový pokus o utopickou epiku vede vždy k lyrice nebo dramatu. Drama ale může naproti tomu těžit ze své formy a díky ní vytvořit všeobsáhlý a v sebe uzavírající svět. Hranicí mezi epikou a dramatikou je tedy pro Lukáče život. S tím souvisí charakter postav v dramatu a epice. Již jsem zmínila, že podle Lukáče je epika empirická, charakter epického Já tedy také musí být empirické. V dramatu je ale Já inteligibilní, poznatelné pouze rozumem. Rozdílné je také pojetí času v dramatu a románu. Román přejímá skutečný čas, drama ale pojem času nezná a je podřízeno jednotě času, která znamená vynětí z toku času.

Román má ještě několik vlastností, kterými se liší od ostatních žánrů obecně. Jedním z nich je etika v díle. Lukács tvrdí, že zatímco v románu je etika účinný stavební prvek

---

<sup>23</sup> Šaldův slovník naučný, 1986, str. 86

<sup>24</sup> Totalitu Lukács popisuje nosný a pozitivní smysl života. Je to formující prius každého jednotlivého jevu, který znamená, že něco uzavřeného může být dovršené.; Lukács, 1967, str. 99

díla, v ostatních žánrech je pouze formálním předpokladem. Druhým specifikem románu je možnost karikatury. Román je totiž jediný žánr, který má svou karikaturu, již je zábavná četba. Knihy, které do této kategorie řadíme, sice mají všechny formální znaky románu, ale v podstatě své výstavby na nic nenavazují a nikam nemíří, jsou beze smyslu. Pro jiné žánry, které zobrazují „bytí jako dosaženou skutečnost“, je karikatura nemožná. U ostatních žánrů nelze skrývat jejich neuměleckost, zatímco u románu je možné podobné sblížení téměř až k záměně.

### 1.3 Struktura a kompozice románu

Každé literární dílo má svou strukturu. Tu tvoří několik dílčích částí, jejichž různé kombinace jsou charakteristické pro jednotlivé literární žánry. Obecně lze ale říci, že každé dílo je vytvořeno jazykovou výstavbou, tematickou výstavbou (v epice syžet), věcným obsahem (v epice fabule), ideovým obsahem a tématem (hlavní myšlenka).<sup>25</sup> Toto rozdělení na pět základních částí je obecné, lze je uplatnit na jakékoliv literární dílo. Co se románu týče, rozlišuje R. Wellek v *Teorii literatury* pouze tři analytické složky románu, které se navzájem určují a ovlivňují: zápletka, charakterizace a prostředí.

Zápletku tvoří syžet a fabule, o nichž pojednám níže. Charakterizace má mnoho způsobů provedení, nejprostší je pojmenování a přirovnání k jiné postavě. „Starší romanopisci jako Scott uvádějí každou svoji hlavní postavu odstavcem, který podrobně popisuje jejich fyzické vzezření; další odstavec je věnován jejich mravní a psychologické analýze.“<sup>26</sup> Taková forma se nazývá „en bloc“ a lze ji zredukovat na jakési úvodní označení. V literatuře existují dva druhy charakterizace, statické a dynamické. Statické se mohou překrývat s takzvanou plošnou charakterizací a obě zobrazují jeden rys, který je nejdůležitější nebo nejzjevnější. Dynamická neboli vývojová charakterizace je typická pro román a dokáže pojmut změnu. Může se objevit i v dramatu, ale tam už není tak vhodná. Charakterizace se rozlišují podle toho, co popisují, ale také podle účelu, který zastávají. Ten se může měnit v průběhu literárního vývoje. Například romantická charakterizace má vytvořit a udržet náladu, zatímco naturalistická je zdánlivou dokumentací, předkládanou v zájmu iluze.

---

<sup>25</sup> Hrabák, 1981, str. 44

<sup>26</sup> Wellek, 1996, str. 312

Prostředí v románu, to je prostor a čas, ve kterém se odehrává děj příběhu. Co se prostoru týče, může romanopisec ve svém díle zobrazit celý svět, zatímco jiné žánry umí podat pouze obraz určitého případu, postavy nebo události. Svět v románu má možnost překrývat se se světem empirickým, ale na rozdíl od něj se liší samostatnou poznatelností. Romanopisec může svůj příběh situovat nejen do místa nebo světa, který reálně existuje, ale může vytvořit i svět imaginární, který ve skutečnosti nikde nenajdeme. Svět románu „nelze posuzovat podle faktické přesnosti té či oné podrobnosti [...]. Správná kritika srovnává celý svět fiktivního díla s naším světem, jak jej prožíváme a jak si jej představujeme.“<sup>27</sup> Jinými slovy, román může být založen na faktech, přesto stále zůstává fikcí. Nelze jej považovat za důvěryhodný zdroj informací jako věcnou literaturu. Specifickým případem jsou díla utopická, která se odehrávají na smyšleném místě.<sup>28</sup> Na takovém místě, které často mívá ostrovní charakter, zpravidla žije ideálně fungující společenství a vymyká se realitě světa. Utopické místo je mnohdy spojeno s motivem cestování, cestovatel obvykle přichází do neznámých krajín a objevuje místní zvyklosti. V 18. století však byla jako utopické místo líčena i evropská civilizace (z pohledu prostáčka). Představu o utopii, o dokonalém světě, známe už z antiky. Ve 20. století ale došlo k proměně, místo utopie se začal zobrazovat svět v budoucnosti a vznikl nový žánr zvaný sci-fi/science fiction.

Čas, jak tvrdí Lukács, je jedním z konstitutivních principů v románu. Celý vnitřní románový děj je podle něj zápasem proti moci času. V ostatních literárních žánrech sice čas konstitutivním principem není, přesto považuje R. Wellek literaturu v obecném smyslu za „časové umění“. Všechna umělecká literární díla se totiž odehrávají v určitém čase. Poezie se od času sice spíše distancuje, ale již staré epické příběhy se odehrávaly v časovém rámci, kterým byl tradičně jeden rok. V románu je časová dimenze brána velmi vážně vzhledem k tomu, že tento žánr zobrazuje vývoj jedince nebo společnosti. V prvních typech románu, například v pikareskním, jsou události zobrazovány v chronologickém sledu a jednotlivé události jsou propojeny hlavním hrdinou. Romány, které jsou filozofičtější, navíc k chronologii přidávají i strukturu kauzality.<sup>29</sup>

Čas v románu je poměrně zajímavé hledisko, které ovlivňuje další jeho stavební prvky, proto se není čemu divit, že i tento aspekt je středem pozornosti mnoha teoretiků. Například A. Aarseth ve své knize uvádí některé z různých přístupů k problematice času

---

<sup>27</sup> Wellek, 1996, str. 304-305

<sup>28</sup> Hodrová, 1989, str. 33

<sup>29</sup> Wellek, 1996, str. 305-306

v epických žánrech a mimo jiné zmiňuje teorii W. Kaysera, který podle času, v němž se příběh odehrává, určil 2 různé formy zprostředkování událostí: *à fortelle* (vyprávět) a jeho protiklad *à beskrive* (popisovat). Vyprávět znamená podle Kaysera „slovy zprostředkovat představy o postavách a ději, ve formě jedné či více událostí, které jsou odlišeny v čase a prostoru od vyprávěcí nebo poslechové situace. [...] to, co je vyprávěné, je časově ukončený fenomén a je umístěn do blízké či vzdálené minulosti od okamžiku vyprávění.“<sup>30</sup> Události, jež se odehrávají ve vyprávěčově nebo posluchačově přítomnosti jsou tedy popisem. Kayserova teorie sice vznikla na základě analýzy homérských eposů, on ji však považuje za platnou pro jakékoliv epické dílo. Aarseth ve své knize uvádí také další podobné teorie o použití času v epických dílech, například Genettovu o 4 typech užití času ve vyprávění. Tyto teorie ale nejsou pro následnou analýzu určující, zmiňuji je tedy pouze pro doplnění.

Při zkoumání literárního díla se badatel zaměřuje i na jeho formální strukturu. Každé dílo je tvořeno složkami, které jsou ve vzájemném vztahu a ovlivňují se. Tyto složky můžeme rozdělit do dvou kategorií, jazykové a tematické výstavby. Problematice jazykové výstavby jsem věnovala následující kapitolu, v této kapitole se budu soustředit hlavně na tematickou výstavbu.

Výstavba díla v první řadě závisí na postoji autora k dílu a hlavně k látce a motivům, které dílo obsahuje. Do jeho postoje se promítá autorův výběr prvků i způsob, jakým jsou kombinovány. Jde v podstatě o určitý vztah k realitě, klíčem je autorův vztah ke skutečnosti, který „determinuje výběr prvků a nepřímo i jejich kombinaci. Způsob, jakým jsou prvky kombinovány, nemůžeme proto zkoumat bez ohledu na autorův vztah ke sdělovanému objektu nebo příhodě.“<sup>31</sup> Vztah autora k dílu může mít dvě protikladné pozice, může být subjektivní nebo objektivní. Ale podle J. Hrabáka je každé dílo svým způsobem subjektivní a objektivnost je jen formální záležitostí. V epice je autorský postoj spíše v pozadí, zatímco v lyrice vystupuje autorova osobnost do popředí. Subjektivnost je v lyrice mnohem silnější či zřetelnější. V dílech, kde autorův postoj explicitně hodnotí vybranou látku, se objevuje několik případů, které jsou velmi časté a mají zvláštní názvy. Radíme mezi ně například postoj humoristický, kdy autor odhaluje směšné nedostatky určitých postav, ale zároveň k nim zaujímá kladný postoj, dále postoj satirický, kde autor odmítá a kritizuje zobrazovaný jev, a posledním je takzvaný idylický postoj. Autor se

---

<sup>30</sup> Aarseth, 1979, str. 18

<sup>31</sup> Hrabák, 1973, str. 86

k zobrazenému jevu staví optimisticky a vyzdvihuje jeho klidnou stránku, čímž ho idealizuje. Vráťím se však zpátky k prvkům tematické výstavby.

Když mluvím o tematické výstavbě, nabízí se při slově tematický spojitost s jiným pojmem, tématem. Tento výraz má hned dva významy, je to hlavní a vůdčí myšlenka díla, ale i předmět, o němž má být pojednáno. V literární teorii je téma hlavní myšlenkou díla. Veškeré informace nižšího řádu v díle směřují právě k tématu, a jsou tím spojovány v jednotný celek. Téma díla nelze určit dříve než po přečtení celého textu, čtenář jej odhaluje v průběhu četby, pokud ovšem není zmíněno jinde, například v nadpise nebo úvodu textu.

Téma může být lehce zaměněno s námětem a motivem. Jestliže téma je dějový a ideový základ díla, námět je věcný obsah díla oddělený od ideového hodnocení. Motiv je nejmenší významový stavební celek díla podávající věcnou informaci o situaci.<sup>32</sup> V literatuře se vyskytují motivy dvojího typu, které se určují z hlediska jejich kompoziční funkce. Motivы prvního typu jsou nutné pro rozvoj děje, zatímco druhý typ je charakterizační nebo dekorační. „Motivům prvního typu říkáme dynamické (protože přinášejí změnu situace, posouvají děj dopředu), druhým statické (nebo také popisné).“<sup>33</sup> Motivы dynamické bývají také nazývány asociované nebo spojitě, jelikož jsou kauzálně spojené a navzájem na sebe navazují. Nemohou proto v textu chybět, vzhledem k tomu, že jsou základem děje. Statické motivы nejsou navzájem propojené a nazývají se také disociované. Kromě dynamických a statických motivů navíc existuje i takzvaný nosný motiv. Tento motiv lze považovat za druh dynamického motivu. Je zvláštní v tom, že jej poznáme až v rámci celku, v širší souvislosti. Jiným druhem motivu je takzvaný leitmotiv. Je to vedoucí nebo příznačný motiv, který se v díle opakuje. S motivy souvisí také pojem motivace, což je způsob, jakým jsou jednotlivé motivы nebo celé komplexy motivů uváděny do díla a umělecky zdůvodňovány.

S tématem souvisí i pojem látka. Látka literárního díla je mimoliterární skutečnost, pramen autorovy inspirace. Látkou může být přímá životní empirie, anebo ji autor může odvodit nebo převzít z jiné literární předlohy.<sup>34</sup> J. Hrabák ve svých knihách považuje látku a téma za dva odlišné aspekty literárního díla. Někteří autoři však k uvedeným pojmům přistupují jako k synonymům.

---

<sup>32</sup> Hrabák, 1981, str. 36

<sup>33</sup> Hrabák, 1981, str. 40

<sup>34</sup> Peterka, 1977, str. 197

Než se zaměřím na jednotlivé prvky narativní struktury, chci zdůraznit, že román je druh narativní prózy (vyprávění). Určitě stojí za zmínku, že existují dva hlavní způsoby narativní prózy, které určila C. Reeveová.<sup>35</sup> V anglické terminologii se nazývají „romance“ a „novel“. Romance popisuje ve vznešeném jazyce to, co se nikdy nestalo nebo nestane, je zpravidla poetická nebo epická a vznikla jako pokračování epiky, středověkých romancí. Romance může ignorovat věrohodnost v podrobnostech, jelikož se obrací hlavně k hlubší psychologii. Anglický výraz „novel“, který do češtiny překládáme jako román, je naproti tomu realistický a ukazuje obraz skutečného života, stylisticky zdůrazňuje detaily. Román svůj původ nachází v linii nefiktivních vyprávěných forem, jako je například dopis nebo deník. Rozlišení těchto dvou způsobů vyprávění je ale typické hlavně pro anglickou a americkou literaturu, proto se jimi v dalším textu už nezabývám.

Posledním prvkem struktury románu, který zbývá zmínit, je kompozice a věcný obsah. Kompozici staví Hrabák do synonymního vztahu s termínem tematická výstavba, v epice s termínem syžet. Jednoduše řečeno je syžet způsob, jakým jsou řazeny dějové složky neboli nosné motivy, o nichž byla řeč již dříve. „Syžet (či narativní struktura) se sám skládá z menších narativních struktur (epizod, příhod).“<sup>36</sup> Wellek tvrdí, že syžet románu nebo hry je „strukturou struktur“, jelikož tyto větší a komplexnější literární struktury se vyvinuly z ranějších, rudimentárnějších forem, jako je například žert, pořekadlo nebo dopis. Složitě dílo, jakým román bez pochyby je, mívá i více syžetových linií, z nichž jedna bývá zpravidla hlavní a ostatní vedlejší. Tyto linie vznikají podle složitých vztahů postav v díle.

V literatuře existuje mnoho typů syžetů, například romantický nebo realistický. Nejstarším a nejuniverzálnějším syžetem je Cesta. „Při rozličných typech syžetové výstavby (syžetových postupech) může být hlavní váha položena na děj (dobrodružná literatura), na postavy (psychologická literatura), na prostředí (románová kronika), na konflikt mezi postavami (drama). Syžetové postupy se uplatňují buď zahalené – téma je rozvíjeno co nejvěrohodněji (realistický román), anebo obnažené, záměrně zdůrazněné, takže se dokonce syžet může stát novým vlastním tématem (román o románu, parodie).“<sup>37</sup>

Ve spojitosti se syžetem je často uváděna také fabule. Je to příhoda, o které se vypravuje, systém dějových složek seřazených chronologicky, syžet naproti tomu obsahuje i složky popisné. „Fabule je sumou všech motivů, zatímco syžet je umělecky uspořádanou

---

<sup>35</sup> Wellek, 1996, str. 307

<sup>36</sup> Wellek, 1996, str. 309

<sup>37</sup> Peterka, 1977, str. 377



prezentací motivů (často zcela odlišnou).“<sup>38</sup> Čtenář se fabuli dozvídá teprve dodatečně po přečtení celého díla. Fabule vzniká ve čtenářově vědomí, a přitom „vzniká také protiklad mezi časem, o němž se vypravuje (v němž se rozvíjí děj, je to tzv. čas fabule), a časem, ve kterém se vypravuje (je to tzv. čas syžetu, prakticky to znamená čas potřebný k přečtení díla).“<sup>39</sup> Již bylo řečeno, že čtenář si fabuli vytváří ve vědomí teprve po přečtení díla. Naproti tomu autor z fabule vychází a směřuje k syžetu. Při vytváření syžetu z fabule musí autor rozhodnout mnoho problémů, například, která postava nebo vypravěč uvede v díle jednotlivé motivy fabule, v jakém časovém pořádku budou motivy, a které části fabule budou zdůrazněny. Je jasné, že syžet a fabule jsou protiklady, které v díle nemohou být zastoupeny jeden bez druhého, protože syžet je vlastně specificky vyprávěná, komponovaná a tematizovaná fabule literárního díla.<sup>40</sup>

S pojmy syžet a fabule neodmyslitelně souvisí i kompozice literárního díla. Kompozice je „záměrné uspořádání jednotlivých jazykových i tematických složek literárního díla v celek, v jehož struktuře mají všechny prvky své pevné, významově exponované postavení: kompozice se tak stává stěžejním prostředkem realizace autorova záměru a slouží k vyjádření celkového charakteru a smyslu díla.“<sup>41</sup> Románová epika poskytuje mnoho kompozičních možností. Celkový ráz kompozice bývá charakterizován jako tektonický nebo atektonický. „V prvním případě je vyprávěcí forma uzavřená a symetricky vybudovaná. Nejcharakterističtější je po té stránce výstavba klasického (a klasicistického) dramatu, ale není tomu cizí ani románová epika. Atektický ráz kompozice je forma bez pevné stavby, často otevřená, tj. bez vyhraněného zakončení. Ta byla příznačná původně spíše pro sdělení sloužící běžné potřebě, jako např. pro dopisy.“<sup>42</sup> Pro dnešní román je typická spíše atektonická kompozice, volná a asymetrická forma výpovědi, jelikož pořadí epizod a charakteristiky osob určuje obsah místo kompozičního schématu.

Základem epických děl je děj. Aby však mohl nějaký děj nastat, musí v díle vystupovat nejméně jedna jednající postava. V románu jich dokonce musí být několik, jelikož děj románu se zakládá na srážkách a konfliktech jednajících postav. Můžeme tedy říci, že literární charakter/postava je ústředním bodem románu i literárního díla obecně. Každá postava, která v ději knihy vystupuje, musí být charakterizována. To znamená, že „musí

---

<sup>38</sup> Wellek, 1996, str. 310

<sup>39</sup> Hrabák, 1981, str. 42

<sup>40</sup> Peterka, 1977, str. 377

<sup>41</sup> Königsmark, 1977, str. 178

<sup>42</sup> Hrabák, 1981, str. 41

být poukázáno na její individuálnost, aby se odlišila od druhých postav.“<sup>43</sup> Postava může být charakterizována několika způsoby: například jménem, které může být odvozeno od neliterární skutečnosti (například Krkovička ze známé pohádky pro děti je lakomý řezník). Dalším způsobem je přirovnání k jiné literární postavě (například „chová se jako Švejk“). Charakterizovat lze postavu i prostřednictvím jejich činů, způsobů nebo názorů, takzvaně implicitně. Pokud popis postavy podává autor nebo jiná postava, nazýváme takovou charakterizaci explicitní. Charakteru postavy je nadřazena role. To je funkce, kterou postava zastává v celkovém utváření děje. V okamžiku, kdy postavy zaujmou své role, vzniká konflikt jako základ děje.

Také postava vypravěče je v románu, ale i ostatních narativních žánrech, velmi důležitá. Tím nechci naznačit, že vypravěč musí nutně být jednající postavou. Je to prostě postava, entita nebo jen hlas, mající v románu svůj význam. W. Benjamin se věnoval problematice vypravěče a tvrdí, že román vznikl na počátku novověku jako důsledek procesu zániku vyprávění<sup>44</sup> jako vyměňování si zkušenosti. Zkušenost přestala být podle Benjamina v raném novověku dostatečně ceněná a ústní podání a tradice již nevyhovovala. Z původních dvou archaických typů vypravěče – vypravěč pocházející z daleka a vypravěč usazený v kraji, přičemž nejlepší jsou podle Benjamina ti, u nichž se prosazují typy obou – se vyvinul vypravěč románový, jakýsi nástupce kronikáře. Na rozdíl od kronikáře, který psal dějiny jako historii, jež probíhá podle božského plánu, musí ale vypravěč-historik své příhody vysvětlovat. Hlavním momentem ve vývoji vypravěče byla ztráta schopnosti udělit radu. Vypravěč při vyprávění bral látku ze zkušenosti, vlastní i tradované, a proměnil ji na zkušenost posluchače. Vypravěč románového vyprávění je zcela osamocený a radu dát nedokáže, jelikož román dává najevo bezradnost žijícího člověka. Příkladem této změny ve vyprávěcí situaci je pro Benjamina Don Quijote, v jehož příběhu jsou velkomyslnost, odvaha i obětavost bezradné a zcela bez moudrosti.

Vypravěč je důležitá součást kompozice románu, protože čtenáři zprostředkovává obsah sdělení. Často splývá s historickým autorem, který je zdrojem informací. Proto mluvíme o autorské perspektivě, ukazuje nám, jakou roli hraje v díle vypravěč, který se tváří jako autor vyprávění. Autorská perspektiva má „určité důsledky pro způsob podání i

---

<sup>43</sup> Hrabák, 1981, str. 46

<sup>44</sup> Vyprávění jako šíření příběhu ústním podáním, na rozdíl od románu, který je šířen pomocí knihtisku ve formě knihy

pro přesnost informací a pro explicitní nebo implicitní způsob vyjadřování.<sup>45</sup> V epických dílech se zpravidla rozlišují tři základní typy vypravěče.

Prvním typem je takzvaný vševědoucí vypravěč, který stojí nad ostatními postavami a ví předem, co se stane, nebo zná psychologii postav. Stojí v pozici stvořitele postav a mezi ním a postavami je distance. Vyprávění se v tomto případě nese ve třetí osobě, v er-formě a dialogy mají jen pomocnou funkci, netvoří nosnou konstrukci vyprávění. Tento způsob vyprávění je tradiční a podle R. Wellka i „přirozený“. Romanopisec může díky er-formě vyprávět příběh, aniž by tvrdil, že byl svědkem nebo účastníkem toho, co vypráví. V druhém případě je vypravěč účastníkem děje, ale stojí za postavami. To znamená, že je sice svědkem událostí, ale nevidí dovnitř ostatních postav, nezná jejich psychologii ani vnitřní svět. Tento vypravěč popisuje pouze jednání nebo dialogy postav, jen to, co je zjevné napovrch. „Výrazové prostředky jsou stejné jako v prvním případě, často však přibývá dialogu a popisných partií.“<sup>46</sup> Posledním typem je vypravěč, který stojí uprostřed postav. Je přímým účastníkem děje, a proto může příběh vyprávět v ich-formě (první osobě), jelikož události sám prožil.<sup>47</sup> Tento typ vypravěče je často využíván v románech psaných formou dopisu nebo deníku, kde pozorovatel sděluje své vidění postav a událostí. K vyprávění v první osobě se romanopisec uchyluje, pokud chce zdůraznit vypravěče jako stěžejní postavu, nebo naopak když se má vypravěč jevit v díle méně ostře než ostatní postavy díla.

Kategorizace postavy vypravěče na tři typy je asi nejčastější, nebo alespoň jsem se s ním při studiu teorie románu setkala nejčastěji. A. Aarseth ale vytvořil schéma,<sup>48</sup> ve kterém určil dokonce pět typů vypravěče, podle toho, jaký vztah zaujímá k ději a hlavní postavě. Na prvním místě uvádí vševědoucího vypravěče, který je také všudypřítomný s komentáři a třeba i oslovením čtenáře. Charakteristické je pro něj autorské představení s náběhem k osobnímu zabarvení. Na druhou pozici umístil vypravěče, který sice má přístup do vědomí postav, ale ten je poměrně omezený. I tady je typické autorské představení, tentokrát ale s význačným osobním zabarvením. Třetí typ vypravěče, který Aarseth definoval, je posledním typem, který stojí mimo vyprávěný děj, vypravěč tedy není jednající postavou. Tento vypravěč neví nic o vědomí postav a omezuje se jen na to, co je vidět nebo slyšet („behaviouristisk perspektiv“<sup>49</sup>). Pro první tři typy Aarsethovy

---

<sup>45</sup> Hrabák, 1981, str. 47

<sup>46</sup> Hrabák, 1981, str. 48

<sup>47</sup> Hrabák, 1973, str. 214

<sup>48</sup> Aarseth, 1979, str. 34

<sup>49</sup> Aarseth, 1979, str. 34

typologie vypravěče je typická er-forma, vyprávění je nedramatizované a vypravěč je spolehlivý. Čtvrtý a pátý typ Aarsethova schématu vzdáleně odpovídají typům vypravěče, které jsem uvedla výše v rámci klasifikace na tři typy vypravěče. V obou případech je tedy vypravěč jednající postavou. Vypravěč čtvrtého typu je podle Aarsethovy kategorizace hlavní postavou vyprávění, nemá ponětí o nitru ostatních postav a udržuje si větší či menší odstup k látce. Typická je dramatizovaná ich-forma a často nespolehlivý vypravěč. Vypravěč posledního, pátého typu je jednou z jednajících postav, ale už není postavou hlavní, pouze chce vyprávět příběh jiné postavy. K látce má určitý odstup. Stejně jako u čtvrtého typu je vyprávění dramatizované a v ich-formě, avšak vypravěč je spolehlivý.

René Wellek uvádí kromě zmíněných typů vypravěče i další vypravěčské metody. První metodu nazývá „romanticko-ironickou“. Pro tuto metodu je typické, že „úmyslně zveličuje roli vypravěče, libuje si v porušování každé možné iluze, že se jedná o ‚život‘, a ne o ‚umění‘, a zdůrazňuje písemný literární charakter knihy.“<sup>50</sup> Druhou metodu označuje jako „objektivní“ nebo „dramatickou“, což napovídá, že byla inspirována divadlem a dramatem (inspirací byl například i norský dramatik H. Ibsen). V rámci této metody autor prezentuje pomocí dialogů nebo pantomimy a snaží se víc o předvedení událostí než o vyprávění o nich. Mohlo by se zdát, že dramatická metoda se překrývá s dramatem, které se také omezuje pouze na dialogy a pantomimu. „Objektivní“ metoda ale na rozdíl od dramatu dokáže zobrazit i psychologii postav. Jde vlastně o to, že určitá postava si uvědomuje, co se děje v jejím vnitřním i vnějším světě. Psychologie postav je v rámci této metody zobrazena prostřednictvím „proudu vědomí“ neboli vnitřního monologu, který umožňuje uvést vnitřní život postavy bez zásahu vypravěče do výkladu nebo komentáře. „Základem této metody je, že ‚vševědoucí romanopisec‘ z románu dobrovolně absentuje a že jeho místo zaujme regulované ‚hledisko‘.“<sup>51</sup> Při použití této metody musí autor zredukovat svůj význam a postavení (nebo význam a postavení vypravěče) na úroveň ostatních postav. Součástí této vypravěčské metody je také prezentace v čase, to znamená, že čtenář prožívá události zároveň s postavami, a nemělo by chybět ani minimální shrnutí, například viktoriánský román v závěru nastiňoval pozdější životní dráhu postavy.

Zvláštní formu vypravěče, která také stojí za zmínku, vytvořil francouzský nový román, který zcela odmítl kategorii vševědoucího vypravěče. Místo toho využívá 2 způsoby objektivního ztvárnění skutečnosti (takzvanou vypravěčskou funkci místo

---

<sup>50</sup> Wellek, 1996, str. 317

<sup>51</sup> Wellek, 1996, str. 319

vypravěče, jak ji nazvala K. Hamburgerová<sup>52</sup>): vcítění se do vlastní existence se vším, co je na druhého člověka nepřenosné, což je moderní typ ich-formy a umožňuje zapojit všechny typy epických monologů. Druhou možností je pokus vysvětlit existenci něčeho, co se projevuje jen navenek. Tento způsob nazývá N. Krausová anonymní vypravěč. V tomto případě hrdina-subjekt referuje z vnitřní pozice, ale nevysvětluje ani nekomentuje. W. Kayser podle Krausové tvrdí, že „Rozprávač románu nie je autor a nie je ním ani vymyslená postava, ktorá tak často nám s dôverou vychádza v ústrety. Za touto maskou skrýva sa román, ktorý sa sám rozpráva, stojí duch tohto románu, vševedúci, všadeprítomný a tvorivý duch tohto sveta.“<sup>53</sup> Sartre měl k vševědoucímu vypravěči také své výhrady: autor románu nemůže být svědkem románových postav i jejich společníkem, nemůže románové postavy popisovat současně z vnějšku i vnitřku. Detailněji se o novém románu zmiňuji v kapitole zaměřené na typologii románu.

Vrátím se nyní zpět k autorskému postoji, který se promítá i do užití vypravěčského času. Již jsem zmínila rozdíl mezi časem fabule a časem syžetu. Tyto časy se v literatuře mohou nazývat i čas vyprávění a čas vyprávěný. Pro epiku je příznačné, že čas vyprávěný je kratší než čas vyprávění. Co se románu týče, odehrává se nejčastěji v minulosti. Říkáme tedy, že bezpříznakový čas románu je čas minulý, zatímco čas přítomný je příznakový například v dramatu.

S autorským postojem souvisí i tendenčnost díla, tedy autorovo hodnocení hlavní myšlenky díla. Jestliže dílo pouze ilustruje určitou tezi, nastiňuje její obraz, považujeme dílo za tezové vyprávění. Jestliže je však autorovo hodnocení v díle důležitější než umělecký obraz, stává se dílo tendenčním. Jakmile autor svou myšlenku příliš nápadně vyhrocuje, i když je myšlenka velmi jednoduchá, děj ztrácí na účinnosti. Pro tento typ literatury je typická násilně vtlačovaná ideovost.

V souvislosti s autorskou perspektivou a autorem stojí za zmínku také vztah autora k literární tradici. Nestává se zřídka, že romanopisec převezme námět, látku, téma a další z jiného literárního díla a zpracuje ji do díla nového. Existují dva způsoby, kterými jsou literární díla nebo jejich obsahové části zpracovány do nové podoby. Jednou z možností je literární adaptace. Pro literární adaptaci je charakteristické, že zachovává původní žánr díla. Dílo je pouze upraveno, tak aby vyhovovalo novému publiku. Pokud však v novém zpracování dojde i ke změně žánru, mluvíme o literárním přepracování. Příkladem

---

<sup>52</sup> Krausová, 1967, str. 34

<sup>53</sup> Krausová, 1967, str. 33

takového díla může být román Eyvinda Johnsona *Břežky a příboj*, který je přepracováním Homérského eposu o Odyseovi.

#### 1.4 Jazyková výstavba románu

Žádné literární dílo se neobejde bez jazyka, každý text je napsán v určitém jazyce, respektive v určité stylistické rovině jazyka.<sup>54</sup> H. Sørensen ve svém článku používá pro jazyk literárního díla výraz „čistý materiál“, jelikož jazyk považuje za materiální základ výstavby literárního díla. Bez jazyka by podle jeho slov nebylo literatury. Při analýze textu tedy nesmí být rozbor jazyka vynechán, spíš naopak, měl by být podroben rozboru jako první ze všech stavebních prvků literárního díla. Sørensen ale upozorňuje, že nelze zaměnit jazykovou analýzu s analýzou literárního díla, ve které je rozbor jazyka pouze její součástí nebo předpokladem.

H. Sørensen vytvořil model pro analýzu románu, která se skládá z několika částí. V první fázi analýzy románu by měla být zkoumána právě jazyková složka díla. Další fáze by se měly zaměřit na kompozici a obsah. Vzhledem k tomu, že kompozice a obsah jsou tématem předchozí kapitoly, nebudu se jimi již dále konkrétněji zabývat. Detailněji bych ale chtěla uvést, co podle Sørenseny zahrnuje jazyková analýza románu.

Jazykový rozbor románu by se podle Sørenseny měl provádět ve dvou kategoriích. První z nich nazývá *Jazyk*. Tato část rozboru by měla být zaměřená na „popis čistě materiálního vztahu“<sup>55</sup>, mohou zde být zmíněny i jiné materiální elementy, jejichž vlastní rozbor by ale měl být proveden v rámci jiné části celkové analýzy románu. Druhou část jazykového rozboru věnuje Sørensen *Stylu* a mělo by se jednat o pohled na analyzovaný text z hlediska fonetického (například vyznívá dílo jako lyrický román?), morfologického (Sørensen rozlišuje nominální styl, který se zaměřuje spíše na substantiva a vlastnosti, verbální styl, který se využívá pro popis a děj, a metaforický styl), z hlediska syntaktického (jestli je text postaven na parataxi nebo hypotaxi, apostrofu, nebo jestli je text plný otázek, Sørensen sem řadí také jazykově-stylistickou analýzu vnitřního monologu, proudu vědomí, dialogu aj., ale v neposlední řadě i ironii jako významný syntaktický element), a také

---

<sup>54</sup> Tím nechci říci, že literární texty jsou psány například česky nebo anglicky, ale že v každém textu jsou použity jiné jazykové a výrazové prostředky.

<sup>55</sup> Sørensen, 1977, str. 56; materiálem je pro Sørenseny právě jazyk, bez něho by totiž žádný text nevznikl

z hlediska tematického (zhuštěný nebo volný styl) a stylistického (vysoký nebo nízký styl)<sup>56</sup>.

Výzkumy románu se na jeho jazykovou stránku začaly zaměřovat teprve ve 20. století. Důležitým mezníkem ve zkoumání výstavby románu z hlediska jazyka byla dvacátá léta 20. století. V té době se začínají hledat stylová specifika prózy ve srovnání s poezií a románové próze se dostává řada konkrétních rozborů. Jestliže chceme zkoumat literární dílo ze stylistické stránky, která tvoří jeho důležitou součást, je nutná znalost obecné lingvistiky. V zájmu tohoto bádání je totiž hlavně kontrast jazykového systému díla a dobového jazykového úzu a normy, jimiž se jazyková výstavba díla řídí. Podle Wellka existují dvě metody, jak lze stylistiku literárního díla analyzovat. „Ta první znamená provést systematickou analýzu jazykového systému a interpretovat jeho rysy z hlediska estetického účelu díla jakožto „celkový význam“. Styl se pak bude jevit jako individuální jazykový systém díla či skupiny děl. Druhý přístup [...] spočívá ve zkoumání souboru individuálních rysů, kterými se jazykový systém liší od srovnatelných systémů.“<sup>57</sup> Wellek tvrdí, že hlavním úkolem stylistiky je stanovit jednotící princip, určitý obecný estetický účel prostupující celým dílem.

Bachtin ale podobné přístupy k románu kritizuje. Podle něj je jazyková výstavba románu zcela ojedinělá a nelze k ní přistupovat stejně jako k jiným žánrům. V případě románu nelze studovat jazyk díla ani jako celek a vytvořit tak jeho souhrnnou charakteristiku, ani jeho dílčí část. Jestliže má totiž román zobrazit společnost v celé její šíři, musí autor do díla vložit pokud možno všechny sociální jazyky zobrazované doby a stylistika musí studovat všechny tyto jazyky jako určitý komplex, ale zároveň každý jazyk zvlášť. Podle něj stylový celek románu a románové promluvy badatelům uniká, a proto on sám navrhuje nový přístup k problematice. Románový komplex lze podle Bachtina rozdělit do několika kompozičních a stylově vymezených celků, které by neměly být ztotožňovány, ale zkoumány zcela odděleně.

Románová stylistika, jak o ní hovoří Bachtin v jedné ze svých studií, je souborem těchto komponentů: „1) přímá literární umělecká promluva autora (se všemi možnými modifikacemi); 2) stylizace rozmanitých forem orální promluvy z každodenního života (skaz); 3) stylizace rozmanitých forem pololiterární (písenné) promluvy (dopisy, deníky apod.); 4) rozličné formy literární, ale mimoumělecké promluvy autora (etické, filozofické,

---

<sup>56</sup> Sørensen, 1977, str. 56

<sup>57</sup> Wellek, 1996, str. 253

vědecké úvahy, řečnické proslovy, etnografické popisy, úřední zprávy apod.); 5) stylově individualizované promluvy hrdinů.<sup>58</sup> Pro stylistiku románu je charakteristické, že kloubí dohromady všechny tyto celky a vytváří tak větší komplex. „Styl románu tkví v propojení stylů. [...] Román je umělecky uspořádaným sociálním svárem dialektů (někdy i jazyků) a individuálních názorů.“<sup>59</sup> Pouze prostřednictvím všech těchto druhů promluv v románu je možné, aby mohla být v románu společnost zobrazena jako celek, tyto komponenty románové kompozice představují sociální rozepružení. „V těchto zvláštních vazbách a vztazích mezi promluvami a jazyky, v tomto proudění tématu územím jednotlivých jazyků a promluv, v rozpouštění a odplývání tématu stružkami sociálního různorečí, v dialogizaci tématu spočívá konstitutivní rys románového stylu.“<sup>60</sup>

Jazyky v románu zobrazují dobový spisovný jazyk, jak se vyvíjí a obnovuje a jeho směrové, žánrové a každodenní podoby. Jazyky ztvárněné v románu jsou nejen zobrazující, ale zároveň i zobrazované. Stávají se i se svými zobrazovacími prostředky předmětem zobrazení, demonstrují se jako obrazy jazyků. Jazyk románu je vlastně systém zobrazených jazyků, které se navzájem dialogicky vzájemně ozřejmují. Nelze je tedy při zkoumání oddělovat od sebe a popsat jako jediný nebo jednotný jazyk. Tím, že jazyk románu zobrazuje a zároveň je zobrazen, má románová promluva sebekritický charakter.

Promluvu v románu považuje Bachtin za zvláštní druh literární promluvy. Tato promluva může díky svým možnostem jako jediná dosáhnout skutečné hloubky při zobrazení společnosti. Její náznaky lze najít v některých žánrech ještě před vznikem románu jako takového. Utvářela se například v řečových žánrech a také v některých folklórních a nízkých literárních žánrech. Během raného vývoje zrcadlila dávný zápas ras, národů, kultur a jazyků. Jinými slovy lze tedy říci, že vznikala na pomezí kultur a jazyků. V její předhistorii působilo mnoho faktorů, nejpodstatnější jsou smích, který byl původně posměchem nad cizím jazykem, a mnohojazyčnost spojená se vzájemným ozřejmčováním jazyků.<sup>61</sup> Na vývoji románové promluvy se tedy velmi podílel i žánr parodie, který je založen na smíchu a pobavení publika. Parodovány byly navíc i nejrůznější žánry a jejich specifický jazyk se tak dostával přes parodii do vznikající románové promluvy.

Výše jsem srovnala román s jinými žánry podle jejich charakteristických prvků. Také promluva v románu se liší od promluvy v jiných literárních žánrech a druzích. Pro názornost uvedu Bachtinovo srovnání promluvy v románu a poezii, resp. srovnání s

---

<sup>58</sup> Bachtin, 1980, str. 42-43

<sup>59</sup> Bachtin, 1980, str. 43

<sup>60</sup> Bachtin, 1980, str. 44

<sup>61</sup> Podle Bachtina, 1980, str. 195-196



promluvou lyrickou. Zatímco románová promluva je podle Bachtina založena na dialogu a je ve shodě nebo rozporu s cizími promluvami, v lyrickém světě je situace jiná. Lyrická promluva za hranicemi svého kontextu nic nepředpokládá, je to jakýsi monolog koncentrující se zcela na zobrazovaný předmět, děj probíhá mezi předmětem a slovem. Naproti tomu prozaik má při zobrazení předmětu nespočet možností, které se mu naskýtají díky společenskému vědomí. S tím souvisí i okolní sociální různorečí. „Předmět pro prozaika představuje koncentraci různých protihlasů, mezi nimiž nesmí být přehlušen ani jeho vlastní.“<sup>62</sup> Básnická promluva, tím že je odtržená od dialogu a nezobrazuje všechny druhy promluvy, je vlastně na rozdíl od románové promluvy nepřirozená. Pouze s dialogickou povahou může promluva uchopit svůj předmět, protože v dialogu vzniká a utváří se v kontaktu s cizí promluvou. Romanopisec do svého díla přijímá různé dialekty a jazyky a přitom prohlubuje jejich vzájemné rozdíly, tak aby byly dostatečně zřetelné.

Osobitost románu vytváří promlouvající člověk. Jeho promluvu odhaluje hlavně jeho jednání a činy. Na rozdíl od eposu ale tyto promluvy a činy nemají všeobecnou platnost. „Každý román ve své totalitě představuje z hlediska jazyka a vědomí, jež v sobě ztělesňuje, *smíšený útvar*. [Román] je záměrným a vědomým, umělecky ustrojeným hybridem, nikoli neprůhlednou mechanickou mixturou jazyků (přesněji řečeno jejich prvků). Cílem záměrné románové hybridizace je umělecký obraz jazyka.“<sup>63</sup>

Bachtin tvrdí, že základem románu je ze stylistického hlediska různorečí. Počátky tohoto různorečí nebo dvojhlasé a dvojjazyčné prózy můžeme hledat již v antice, avšak v jiných žánrových útvarech než je román. Rozvíjely se hlavně v realistických novelách a satirách, v biografických útvarech, řečnických, historických i epistolárních žánrech. V těchto žánrech se vytvořily hlavní prvky dvojhlasého a dvojjazyčného románu a ve středověku a novověku měly vliv na román zkoušek, román výchovný a vývojový (román zrání), ale i mravoličně satirický román aj., které byly v těchto obdobích základními tvary románového žánru. Vliv tedy měly především na ty druhy románu, které do sebe zapojují dialogizované dialekty.

V rámci stylistiky románu nelze vynechat zmínku o typech řeči v syntaktické výstavbě. Kromě toho, že každá jednáající postava má v románu svůj osobitý jazyk, existuje několik způsobů, jak jsou promluvy v románu prezentovány. Prvním typem je řeč autorského subjektu. V epice ji lze nazvat také řeč vypravěčova. Z obsahového hlediska je

---

<sup>62</sup> Bachtin, 1980, str. 57

<sup>63</sup> Bachtin, 1980, str. 136

to hlavně řeč o hlavním hrdinovi. Naproti tomu v lyrice se mluví o řeči lyrického subjektu. Nepřímá řeč, druhý typ zobrazení promluvy, je reprodukcí sdělení nějaké postavy jinou postavou nebo vypravěčem. Sdělení zpravidla není reprodukováno doslovně, ale je přetvořeno podle jazyka reprodukující postavy nebo vypravěče. Nemusí být zachována původní forma sdělení. Opakem nepřímé řeči je řeč přímá. Taková řeč „reprodukuje jazykový projev postavy jako citát, tj. doslovně, a vyznačuje jej obvykle uvozovkami.“<sup>64</sup> Přímá řeč bývá podána jako monolog, častěji však jako dialog.

Zvláštním typem řeči je takzvaná polopřímá řeč. Ta vzniká tím, „že jazykové projevy jsou vtaženy přímo do autorské řeči, přičemž se však zachovává jejich hovorový styl. Po syntaktické stránce mají výpovědi podobu prvotní situace (tj. nejsou uvozeny), ale zachovávají si slovní a citovou zabarvenost (např. citové částice). [Vypravěč] tedy mluví jako by svými ústy, ale používá výraziva postavy.“<sup>65</sup> Tento způsob zobrazení promluvy je jakousi kumulací vypravěče a postavy, ponechává si totiž znaky obou: vzhledem k tomu, že není graficky označena uvozovkami, splývá s pásmem vypravěče a současně dochází také k úpravě mluvnické osoby. Zároveň podle promlouvající postavy zachovává její lexikální styl a prostorovou a časovou orientaci (použití času). „I když polopřímá řeč patří geneticky k řeči postav, zařazuje se do pásma vypravěče, které oživuje a s nímž je formálně i konstrukčně spojena. Polopřímá řeč je výrazem snahy moderní prózy po zrušení rozporu mezi vypravěčem (autorská řeč) a postavami (přímá řeč); povaha polopřímé řeči umožňuje její využití při vnitřním monologu“<sup>66</sup> (k zrušení distance mezi vypravěčem a promlouvající postavou). V literatuře se začala objevovat hlavně ve 20. století.

## 1.5 Druhy románu

K teorii románu také neodmyslitelně patří otázka typologie románu, která nutně musela vyvstat díky tematickému a formovému bohatství různých podob románu. Dnes existuje mnoho hledisek, podle kterých lze romány třídit, „přičemž se v jednotlivých dílech může realizovat i více klasifikujících měřítek zároveň. Za takové základní třídící kategorie je třeba považovat: a) žánry historicky vzniklé a časově zřetelně vymezené, jako např. román pikareskní, rytířský, galantní, černý apod.; zvláštní skupinu zde tvoří směrové rozlišování

---

<sup>64</sup> Hrabák, 1973, str. 154

<sup>65</sup> Hrabák, 1973, str. 154

<sup>66</sup> Vašák, 1977, str. 288

na román sentimentální, romantický, realistický, naturalistický, existenciální atd.; b) žánry definované svým obsahem (tj. tematicky), členěné jednak podle prostředí, z něhož je téma čerpáno (např. román vesnický, z uměleckého prostředí, společenský, rodinný, sociální apod.), jednak podle zpracovávané tematické oblasti (např. román historický, fantastický, utopický, dobrodružný, detektivní, cestopisný, mravoličný, psychologický, milostný, biografický atd.); c) žánry definované svým tvarovým principem (nejčastěji kompozičním), jako např. román deníkový, v dopisech, dialogizovaný, tzv. antiromán aj.; d) románové typy, určené podle aspektů dalších, a to zvláště buď z hlediska funkčního zaměření (román didaktický, tendenční apod.), anebo podle specifického literárního způsobu zpracování látky (román humoristický, satirický, experimentální, reportážní apod.)“<sup>67</sup>

Šalda ve svém slovníku také uvádí jakési jednoduché třídění románů. Jeho klasifikace se však omezuje pouze na obsahovou stránku a zcela opomíjí kompoziční a funkční hledisko románu. „Román vypravuje lidské osudy (vášně, činy, snahy, touhy, nezdary, utrpení atd.) se vztahem k charakteru, z něhož vyplývají a jehož jsou důsledkem, a k přírodnímu nebo společenskému prostředí, v němž se projevily a které je pozměnilo a vytvářelo vedle činitelů vnitřních. Tím jsou přirozeně dány tři prvky, které v různém složení vyskytují se v každém románě; klade-li autor důraz na osudy, činy, dobrodružství, vnější události, které potkávají reka a jež vyhledává nebo podstupuje, vzniká román dobrodružný (dramatický, heroický); leží-li těžiště ve vnitřní motivaci dějů, v analýzi charakteru, v životě citovém, meditativním, intelektuálním, mluví se o románě psychologickém; je-li váha položena na přírodní, krajinné jeviště, na němž se odehrává nesložitý příběh románového reka, na jeho poměr a vztah k životu přírodnímu, který se popisuje s barevnou podrobností, mluví se o románě pitoreskním (krajinném); jde-li v první řadě o závislost rekovu na prostředí společenském a dobovém, o vztah osoby ke společenskému organismu, o jeho funkce společenské a o uvědomění si zákonů a postulátů stupňovaného a zmnoženého života sociálního, vzniká román sociologický.“<sup>68</sup>

Romány můžeme klasifikovat z mnoha hledisek, jak výše uvedené příklady naznačují. Mohou to být hledisko obsahové, výpovědní formy nebo postoje k látce. K hledisku obsahovému se ale přiklání nejvíce literárních vědců. Kromě jiného také Julian Krzyżanowski, pro něhož je hlavním kritériem čas a prostor na jednu stranu a povaha tématu na druhou. „Kde je děj položen do minulosti, jde o historický román, kde do

---

<sup>67</sup> Táborská, 1977, str. 324

<sup>68</sup> Šaldův slovník naučný, str. 84

přítomnosti, jde o román ze současnosti, kde do budoucnosti nebo je neskutečný, jde o román utopický.“<sup>69</sup> Podle tématu dále vyděluje kategorie románu psychologického, společenského a dějového, přičemž do těchto kategorií řadí jednotlivé konkrétní druhy románu, například psychopatologický román jako druh psychologického románu, měšťanský jako druh společenského, a pikareskní román jako druh dějového románu.

Zcela odlišný přístup k typologii románu má G. Lukács. Je zastáncem teoreticky zobecňující a zcela abstraktní typologie, která rozlišuje román abstraktně idealizující, deziluzivní a syntézu obou. Román prvního typu je „nazírání, které se dává přímo, rovnou cestou k uskutečňování ideálu,“<sup>70</sup> přičemž nerozlišuje ani ideál a ideji, ani psýchu a duši. V románu je vystupňován jeho typický přetržitý a heterogenní ráz, a proto oblasti duše a činů, psychologie a děj spolu nemají nic společného. Hrdina románu prvního typu je veden božským řízením a dobře si toto řízení uvědomuje, včetně skutečnosti, že by mohlo také ustát. Hrdina tak pociťuje převahu vnějšího světa, který proti němu stojí. Život hrdiny v tomto typu románu je nepřetržitá řada dobrodružství a hrdina se do nich vrhá, jelikož život pro něj znamená zvítězit. Jako příklad tohoto románového typu uvádí Lukács Cervantesova *Dona Quijota*.

Druhý typ románu je typický hlavně pro díla 19. století. Již zde nejde o abstraktní apriori v poměru k životu, který se chce realizovat v činech a jehož konflikty s okolním světem vytvářejí fabuli, ale o konkrétní kvalitativní a obsahové apriori v poměru k vnějšímu světu, o zápas dvou světů. Pro tento typ románu je charakteristická tendence k pasivitě. Jestliže romány abstraktního idealismu byly postaveny na konfliktu, deziluzivní romány se konfliktům snaží vyhýbat a problém duše vyřešit v duši. To se mimo jiné projevilo v nahrazení smyslově názorné fabule psychologickou analýzou. Co se hrdiny týče, je mu vždy předurčeno selhání, zatímco v prvním případě hrdina vítězí. Konstitutivními prvky výstavby druhé románové formy jsou nálada a reflexe, stanovisko k hrdinovi je tím dosti lyrický. Příkladem tohoto typu je podle Lukáče *Niels Lyhne* R. Jacobsona.

Syntézu abstraktního idealismu a románu deziluze reprezentuje Goethův *Vilém Meister*. Hlavní hrdina je v tomto typu románu vybrán z neomezeného počtu stejně zaměřených lidí a postaven do středu jen proto, že právě jeho hledání a nalézání maximálně odhaluje celistvost světa. Náhodný výběr hrdiny je typický pro tento smíšený typ románu stejně jako pro román deziluze, zatímco abstraktní idealismus je

---

<sup>69</sup> Hrabák, 1973, str. 248

<sup>70</sup> Lukács, 1967, str. 144

charakterizován osamělým hrdinou a tato osamělost je jeho určujícím rysem. Aby měl hrdina v románu možnost hledání a zbloudění, které jsou obsahovým základem tohoto druhu románu, musí být sociální svět určitým způsobem uspořádán, musí být světem konvence, kterým ale může částečně pronikat i živý smysl. Hranice mezi tímto smíšeným typem románu, který Lukács jinak nazývá také výchovný, a románem deziluze je často nejasná a kolísavá.

Lukáčsovu dělení románu se podobá i dělení D. Hodrové, která rozlišuje dva typy románu, román-smyšlenka a román-skutečnost.<sup>71</sup> Román-smyšlenka, jak napovídá jeho označení, je založen na zdůrazňování fiktivního syžetu neseného prozřetelností rozhodující o hrdinově osudu. Syžet se snaží odstranit mnohoznačnost. V románech tohoto typu je hrdina pojímán heroicky, romanopisec si pohrává s hrdinovou vnější identitou, jeho charakter je ahistorický a stabilní, v jeho sociálním postavení dochází zpravidla k vzestupu. Hrdina je nepřemožitelný a vyvolený, dočasně se ocitá v „nemilosti“ osudu, nakonec ale vítězí. Důležitý je v románu moment dobrodružnosti. Pro hrdinu románu-smyšlenky je typické, že hrdina lehce překonává distance v čase i prostoru. V románu-smyšlenky je zřetelnější tendence ke konformitě a zachování tradiční románové struktury. Mezi romány tohoto typu řadí Hodrová například román rytířský, dobrodružný, utopický, iniciační, gotický nebo romantický. Romány-smyšlenky se také často podobají, nebo směřují k jiným žánrům, například evangeliu, apokryfu, pohádce, hagiografii, eposu nebo lidové knížce. Téma v těchto románech bývá jak světské, tak i mimosvětské.

Zjednodušeně by se dalo říct, že román-skutečnost je pravým opakem románu smyšlenky. Autoři tohoto typu románu se snaží inscenovat reálný syžet, který by byl nesený reálnými silami. Navíc usilují o nastolení mnohoznačnosti. Co se hrdiny týče, je typická stále se prohlubující problematizace hrdiny a deheroizace. Identita hrdiny se nepromítá do vnějších dobrodružství, jako v románu-smyšlenky, ale má niterný ráz. Moment dobrodružnosti díky tomu může být potlačen. Hrdina je v takzvaném trvalém stavu „nemilosti“ a marně se potýká s časem a prostorem. Autor navíc klade důraz na individuální, konkrétně historické a sociální rysy hrdiny. Hrdinovo společenské postavení se navíc v průběhu děje neustále mění, střídá se sociální vzestup i pád. Romanopisec, který vytváří romány typu skutečnosti, má tendenci k aktualizacím a přesahům tradiční struktury. Mezi romány-skutečnosti se nejčastěji řadí román pikareskní, komický ze 17. století, realistický a naturalistický, nebo román faktu. Romány typu skutečnosti obvykle

---

<sup>71</sup> Hodrová, 1989, str. 7-9

směřují k žánru kroniky, biografie, deníku, paměti, dokumentu nebo povídky ze života. Tematicky jsou to vždy romány světské.

Typologie románu, jak ji vytvořila D. Hodrová, se s typologií G. Lukáče v mnohém shoduje. Román-smyslenka má velmi podobné rysy jako Lukáčův román abstraktně idealizující, zatímco román-skutečnost se v mnohém shoduje s románem deziluzivním.

V rámci typologie románu musím zmínit také takzvaný nový román nebo i antiromán, osobitý typ románové tvorby několika francouzských spisovatelů vznikající od padesátých let 20. století. Spisovatelé jako J. P. Sartre, N. Sarrautová, A. Robbe-Grillet, M. Burton a jiní zaujali odmítavý postoj k psychologické analýze a dosavadnímu, tradičnímu tvaru románu, zejména balzacovského typu, a snažili se vytvořit nový typ románu, ve kterém by se zcela oprostili od uměleckého schématu klasického románu. Tito autoři zastávali názor, že tradiční techniky románu již nedokážou zachytit realitu moderního složitěho světa, a že román by již neměl zobrazovat to, co lze vyjádřit filmem. Skrze nový román se snaží zobrazit subjekt autora a najít odpovědi na nové, neznámé otázky. Pokoušejí se odkrýt nové vztahy mezi člověkem a světem, a aby toho mohli docílit, potřebují onu novou kompozici, techniku<sup>72</sup> a metodu: deskripci, „při níž je skutečnost v románu redukována na soupis věcí a jevů bez kauzálních a časoprostorových spojitostí.“<sup>73</sup> Zatímco v tradičním románu mohl autor popis vynechat, protože jeho účelem bylo pouze navodit dojem autenticity, v moderním románu má popis prvořadou funkci. Důležitost se klade především na pohyb a proces popisu, zatímco v tradičním románu je důležitý předmět deskripce. Pro nový román je typické, že mizí „vševědoucí“ vypravěč i konkrétní hrdinové. Místo nich v dílech vystupují postavy bezejmenné, označované jen osobním zájmenem, které se navzájem prostupují a pro čtenáře jsou tím těžko od sebe odlišitelné. Postavám navíc chybí historická a sociální determinace.

Děj je v antirománu také zredukován a jeví se nejednoznačně. V labyrintu jako obraze světa se ztrácí postava, která neustále něco hledá. Často se uplatňuje motiv bloudění a cestování. Syžetová stránka díla je tím sice omezená a narušená, to ale autoři antirománu nahrazují experimenty s jazykovou stránkou díla a hledají nové výrazové možnosti románu. Vzhledem k tomu, že se autoři v novém románu snaží o pokud možno o vynechání fabule a syžetu, nebo alespoň jejich radikálního omezení, získává fabule jinou funkci než v tradičním románu, stává se neukončenou, banální, všední a nezajímavou.

---

<sup>72</sup> Krausová, 1967, str. 19-20

<sup>73</sup> Kovářová, 1977, str. 253

Autor ji dokonce sám často zpochybňuje. Typické je také odmítnutí předem daného syžetu, který si romanopisec v tradičním románu ještě před napsáním díla. V novém románu syžet vystupuje až po dokončení díla.

V tradičním pojetí je román 19. století jakousi syntézou epiky, lyriky i dramatu. Nový román se snaží být jeho inverzí ve všech směrech, bojuje tedy také proti syntéze druhů, chce být antiepický, antilyrický i antidramatický<sup>74</sup>. Antiepičnost se projevuje hlavně v otázce syžetu a fabule, nový román není vyprávění o dané příhodě, ale spíše souhrn neintegrováných životních faktů, pohledů na realitu i do ní. Autoři nezachovávají časovou posloupnost. Pro antiepičnost je příznačná snaha o vynechání fabule a syžetu, které jsem zmínila výše, nebudu se k nim tedy dále vracet. Lyrično se v tradičním románu projevovalo hlavně jako vidění věcí v jiných barvách. Typické jsou přívlastky vyjadřující subjektivní názor, například krásný, příjemný, nevhodný nebo nemilý. V novém románu žádná podobná slova nenajdeme. Autor se totiž záměrně vyhýbá vžití se do tajemství člověka. V románech nového typu převládá hlavně skepse k básnickým obrazům. Subjektivní přívlastky tak hojně využívané v tradičním románu jsou nahrazovány přívlastky, které vyjadřují vnější vlastnost, například žlutý, mokrá, studený apod. Popisují věci pomocí smyslového vnímání, které jsou typické spíše pro literaturu naučnou. Mohlo by se zdát, že v novém románu se autoři snaží vyhnout lyrickým prvkům. Ve skutečnosti ale jen vytváří nový druh lyrismu, takzvaný objektivní. A co se dramatická týče, to je rušeno převážně absencí klasického členění na expozici, kolizi, krizi, peripetii a katastrofu, a také nedostatkem napětí. Romanopisci zpravidla popisují napětí dopředu, anebo přerušují dějovou linii, čímž lze napětí také narušit.

Francouzské hnutí, které vytvořilo antiromán, se utvořilo hlavně jako protest proti balzacovskému románu. Vznik tohoto hnutí byl reakcí proti realismu, který používal román jako nástroj ke zkoumání reality. Antiromán není v podstatě nic jiného, než mechanická hra protikladů, která se ve formální stránce projevila snad ve všech směrech. Ovlivnila děj, tematickou a jazykovou výstavbu, ale i autorský postoj. Podle Lukáče je to právě problematika vypravěče, díky níž vznikají všechny rozdíly klasického a moderního románu. Romanopisec jako vypravěč svých románů, který má centrální a privilegovanou pozici, je odmítnut, jelikož je považován za překážku v pravdivém poznání skutečnosti. Autor a vypravěč mají místo toho být obyčejnými lidmi. S tím také souvisí odmítnutí zahrnovat do díla psychologickou analýzu postav, jelikož nikdo nedokáže poznat vnitřní

---

<sup>74</sup> Felix, 1967, str. 60

svět druhého člověka. To dokáže jenom bůh, který je jediný objektivní (u Balzaca). Odpor ke vševědoucímu vypravěči ale nepřichází na literární scénu zároveň s novým románem, ale už v druhé polovině 19. století. Objektivní vypravěčskou metodu založil Gustav Flaubert.

V moderním románu se ke slovu dostává člověk, který pozoruje, myslí a má své představy. Spisovatel tedy musí být vždy subjektivní, stará objektivní technika již v novém románu nefunguje. S tímto postojem souvisí také pojetí postav v novém románu obecně. Stejně jako autor a vypravěč má být hrdina nového románu v první řadě obyčejným člověkem. V tradičním románu vystupují postavy živé a osobně jedinečné, jejich povahové rysy se nám odhalují dějem. Pro antiromán jsou ale typické postavy, které se osamostatňují a stávají se z nich hádanky. Příznačné pro ně mimo jiné také je, že ztrácejí iluze o světě. Přestože zpočátku se jim svět zdál jasný a snadný, postupem děje se odhaluje jeho povrchnost. Postavy jsou v antirománu z jasného světa „zavedeny do tmy“.

Texty vytvořené podle vzoru nového románu mají sporný význam. Jejich autoři totiž usilují o záměrnou neurčitost, vzhledem k tomu, že v tradičním románu je v duchu realismu vše vyjádřeno zcela přesně. V novém románu proto můžeme najít určité projevy alegoričnosti, která tuto neurčitost pomáhá navodit.

V rámci této kapitoly bych chtěla krátce zmínit i zvláštní druh románu, který vlastně stojí mimo uměleckou literaturu. A tím je román triviální, součást brakové literatury. Tento typ románu a literatury není žádnou novinkou, první díla tohoto typu vznikala už v 18. století. Zpočátku stála tato díla na literární periférii, ve 20. století ale došlo ke změně přístupu k okrajové literatuře a začaly vznikat vědecké práce o triviálním románu, které přinesly mnoho cenného materiálu k dějinám žánru. Vývoj románu je totiž nemyslitelný bez rozvoje zábavné četby a jejího rozmachu v 18. století. Nejvíce se začala šířit ve chvíli, kdy orientace literatury změnila směr k zájmům čtenářstva, čímž se vytvořila půda pro šíření literárního kýče. Zatímco na počátku panovala snaha odstranit literární brak a ochránit čtenáře před masovými výrobky literárního odpadu, v dalším průběhu vývoje literatury dochází ke změně a objevuje se tendence odstranění umělecké tvorby.

Jestliže v umění jsou novátorské formy, experimentální umění nebo avantgarda stojící mimo hlavní umělecký proud projevem změny vkusu, masová literatura si nic podobného dovolit nemůže. „Masová kultura [totiž] vyžaduje konzervování něčeho, co je samo dokonale konzervativní, počítá s přesně označenými okraji lidské psychy, vystříhá se vyrušovat její ostatní místa z klidu. Ve vyježděných kolejkách reprodukuje s lehkými



civilizačními proměnami ustálené stereotypy, známé již z vybraných modelů triviálního románu 18. století [...].“<sup>75</sup> Tento typ literatury se nesmí odchýlit od předepsaného technického postupu, jako v případě umělecké tvorby, kde je takové odchýlení od literární normy úsilím o nastolení normy nové. Jedinou ochranou zachování triviálního románu a jeho hlavním rozdílem od umělecké tvorby je neustálé opakování.

Myslím si, že je důležité zmínit i tento typ románu. Vzhledem k tomu, v jakém množství dnes romány vznikají, mohlo by se lehce stát, že nedůsledný čtenář zamění brakovou literaturu a umění. Tomu se chci vyhnout i já při rozboru děl T. Espedala, a proto jsem ve stručnosti uvedla, v čem se odlišují.

## 1.6 Román v čase

Tato kapitola sice nemá žádný větší nebo hlubší význam pro praktickou část mé práce, avšak považuji za přínosné alespoň nastínit, jak se žánr románu vyvíjel.

Přestože první romány datujeme do období renesance, jejich předchůdce nebo díla, která již vykazovala některé z románových znaků, nalezneme již v antické literatuře a můžeme mezi ně řadit například milostný pastýřský příběh *Dafnis a Chloé* z druhého století našeho letopočtu, jehož autorem je Longos. Význam pro vývoj románu ale měla také díla Heliodóra nebo Apuleia. Ve středověku také zatím nevznikaly romány v pravém smyslu slova. Pro vývoj románu byly v tomto období nejdůležitější veršované epické skladby, mimo jiné anglosaský *Beowulf* nebo slovanské dílo *Slovo o pluku Igorově*. Díky dvorské epice, k níž *Beowulf* a *Slovo o pluku Igorově* také patří, získal román své označení. Ve 12. století dochází k zesvětštění literatury a literatura zábavná, psaná pro dvory vysoké šlechty, začíná vznikat ve starofrancouzštině, latinu nahrazuje takzvaná „lingua romana“ (viz také kapitola věnovaná pojmu román). Zároveň se začíná uplatňovat nový životní styl, který ovlivňuje také literární tvorbu. Vzhledem k novému postavení ženy ve společnosti vzniká bohatá milostná lyrika a v epice rytíř bojuje ve službách své paní a nikoliv za velké ideály, jakými byly obrana vlasti a boj proti „nevěřícím“. Hlavní funkcí dvorské milostné poezie a rytířských „románů“ bylo „bavit a podat ideální obraz šlechty své doby. Možnost uplatnění nacházela zprvu tato tvorba jen v dvorském prostředí, a tak se

---

<sup>75</sup> Grebeníčková, 1995, str. 107

vyvinul patronát (k prestiži velmože patřilo mít své básníky) a spisovatel z povolání.<sup>76</sup> Za nejvýznamnější a nejznámější díla dvorské epiky jsou v současnosti považovány například skladby *Tristan a Isolda*, *Alexandreida* nebo *Roman du brut*, dílo, které jako první nese v názvu slovo román.

Důležitým mezníkem ve vývoji románového žánru bylo období renesance a humanismu, kdy vzniká takzvaný novodobý román. Nejprve jsou překládána díla dvorské epiky, hlavně rytířské romány, a uplatňovat se začíná epika psaná prózou. Opět dochází ke změně přístupu k rytířům, což se projevilo také v literatuře, například v španělských knihách o rytíři Amadisovi, které se staly východiskem španělského renesančního rytířského románu. Hojně vznikaly také takzvané pastýřské romány. Nejvýznamnějšími a zároveň nejspíš nejznámějšími díly období renesance jsou bezpochyby *Gargantua a Pantagruel* (z let 1532 až 1562) Francoise Rabelaise a příběh o Donu Quijotovi de la Mancha (z roku 1605 a následné pokračování z roku 1615) španělského autora Cervatese. Tato díla nejsou ničím jiným než „svého druhu parodie fabulačních schémat románu rytířského a pastýřského a znamenají obrat ke sféře reálné životní zkušenosti.“<sup>77</sup> Oblíbené jsou i nově vznikající pikareskní romány. Za příhodné považují také zmínku, že právě na rozboru Rabelaisova díla založil ruský vědec M. M. Bachtin svou teorii, že román se vyvinul ze směšnohrdinských žánrů a jeho základem byl na počátku „lidový smích“.

Právě v lidovém smíchu spatřuje ruský zastánce strukturalismu Michail M. Bachin folklorní kořeny románu. Přítomnost, současnost a vztah hrdinů, vypravěčů i posluchačů k této době se staly předmětem smíchu. Začala také vzkvétat parodie a travestování vysokých žánrů i národních mýtů, a zobrazování výsměchu nad aktuální současností. Ve starém Řecku tak vzniklo mnoho žánrů, které Bachtin souhrnně označuje za „vážnosměšné“ nebo „směšnohrdinské“, a ty jsou podle Bachtina opravdovými předchůdci románu. „Některé z těchto žánrů mají dokonce čistě románový charakter a obsahují v zárodečné, případně zralejší podobě základní prvky nejdůležitějších pozdějších tvarů evropského románu.“<sup>78</sup>

Pro první etapu vývoje románu jsou výše zmíněné směšnohrdinské žánry podle Bachtina významné hlavně proto, že jejich předmětem zobrazení a hodnocení je soudobá skutečnost. Zobrazované předměty a události jsou poprvé v rovině současnosti a mezi časem vyprávění a vyprávěcím časem není žádná distance, jsou v bezprostředním

---

<sup>76</sup> Hrabák, 1981, str. 80

<sup>77</sup> Tábořská, 1977, str. 323

<sup>78</sup> Bachtin, 1980, str. 23

kontaktu. Epická distance je odbourána právě lidovým smíchem. Smích odstraňuje pokoru a úctu, přibližuje zobrazovaný předmět do bezprostředního kontaktu. Navíc ruší veškeré tradice a vzpomínky. Smích vlastně způsobuje „parodickou demytizaci“.

D. Hodrová s genezí románu, jak ji popsal Bachtin, nesouhlasí a razí názor, že ji lze uplatnit pouze na určitý typ románu. Podle ní existují tři modely geneze románu, které se vyvíjely v závislosti na kulturním prostředí, protože proměňující se tvar a smysl románu je těsně závislý na pohybu společnosti i celého žánrového systému. Jinými slovy, počátky románu je nutné hledat v různých žánrech podle toho, o kterou kulturní oblast se jedná.

Hodrová tedy vytvořila trojí model geneze románu podle jednotlivých kulturních a literárních tradic, a určila francouzský, ruský a český model vývoje románu. Francouzský model vztahuje i na literaturu německou a anglickou, ruský model na literatury slovanské a český model je jakousi syntézou francouzského i ruského modelu a nového románu.

Již bylo řečeno, že Hodrová reagovala na Bachtinovu teorii geneze románu a přirovnala ji podle své teorie k modelu francouzskému. Ve francouzské literatuře se prozaická forma objevovala již od 13. století a souvisela s proměnou žánru veřejného a kolektivního (epos) v soukromý a individuální (román). Projevuje se tady určitá sekularizace a demokratizace literatury a důraz se začíná klást na dějové prvky. Postupně byla narušována veršová struktura, a tím se otevírala cesta pro románové vyprávění. Středověký román pak nejraději ztvárňoval nekurtoaznost, šílenství a zbabělost, které byly sice pravým opakem společensky ceněných vlastností a etikety, ale vyprávění si žádalo zápletky, které spočívá právě v porušení etikety. Hodrová také určila žánrové zdroje románu ve francouzském modelu (díky křížení syžetu nebo žánrů): světský typ středověkého románu má svůj původ v řecko-byzantském dobrodružném románu, zatímco mimosvětský neboli iniciační typ románu vznikl v souvislosti s mýtem, eposem, bretonsko-keltskou pohádkou a dalšími náboženskými žánry. Ve zkratce lze tedy říci, že román se ve Francii zrodil ve 12. století z takzvaných vysokých žánrů, které demonstrovaly etiketu prostřednictvím epicky rozvinuté neetiketnosti, a poté postupně docházelo k upadání postavení románu vůči ostatním žánrům. V tomto ohledu je Bachtinova teorie zcela protikladná, jelikož původ románu vidí v žánrech nízkých a kurtoazní kulturu nebere vůbec v potaz.

Druhým modelem geneze románu je ruský model, který lze podle Hodrové vztáhnout na slovanské literatury obecně. Ve slovanské tradici chyběl románový pohled na skutečnost, etiketa a styl bránily vzniku neoficiální literatury (necírkevní, neprávní) a neexistovala ani dvorská kultura se světským zaměřením. Místo směšnohrdinských žánrů

vznikal neoficiální folklor a smíšené žánry, které obsahovaly románové prvky. V ruské literatuře byl vývoj románu silně determinován spíše hagiografií a byzantskými životopisy svatých. Teprve v 17. století dochází k zesvětštění literatury, hlavní postavy - světci začínají cestovat proto, aby prožili nějaká dobrodružství, zatímco dříve měli jen bohubí úmysly. Se zvyšováním románovosti díla pak také stoupala jeho oblíba a dílo se dekanonizuje, dochází k žánrovému posunu z legendy k pohádce nebo povídce. Nová je také orientace na lidové čtenáře nebo posluchače, což mělo za následek zapojení iluze skutečnosti do literárního díla a výpravné postupy a pohled na svět se stávají románové a čtenáři blízké. Román zraje v ruské literatuře teprve v 19. století a je jasné, že se opíral o pololidovou a lidovou tvorbu, na rozdíl od francouzského modelu tedy vznikl zdola a základ tvořilo sblížení zázraku a dobrodružství.

Poslední model geneze románu lokalizuje Hodrová do české literatury a je jakýmsi sloučením francouzského a ruského modelu. Román se v české literatuře začal vyvíjet podobně jako ve francouzské z dvorské literatury. Nejen že díla tohoto typu jsou překládána pro českého čtenáře, ale od 14. století vznikají také díla s českým původem a syžetem rytířských románů. Husitství ale přineslo do vývoje literatury zlom a během tohoto období vzniká hlavně orální literatura neautorská. Přestaly se psát díla románového typu, docházelo pouze k začleňování románových rysů do jiných žánrů, primárně legend. Přejímají se helénistické a byzantské románové postupy a motivy, využívá se typická románová cyklizace. Vývojovým mezistupněm mezi hagiografií a románem se po skončení husitství staly apokryfy, které směřovaly k románové smyšlence, zdůrazňovaly autorský princip, obsahovaly světská témata, výpravný prvek i dobrodružství a byly přízřebivé. V 16. a 17. století fungovaly v české literatuře místo románu exempla a kroniky.

Opustím však jednotlivé modely geneze románu a vrátím se zpět k jednotlivým etapám vývoje zkoumaného žánru. Po období renesance a humanismu, kdy došlo k velkému rozvoji románu, a vznikla první díla tohoto druhu, následoval útlum a žánr románu ustoupil během baroka a klasicismu do pozadí. A přestože se román ocitl spíše na okraji oficiální literatury, nadále vznikala díla tohoto žánrového označení, avšak nedostalo se jim takové pozornosti jako dílům z předchozího a následujícího období historie žánru. Tato situace nebyla ničím zvláštní, mimo oficiální literaturu stál žánr románu i v dalších epochách literatury. V klasickém starověku, ve zlatém věku římské literatury, v období klasicismu se všechny žánry velké literatury do určité míry doplňovaly a celá literatura

jako souhrn žánrů představuje víceméně zaokrouhlený organický celek vyššího řádu.<sup>79</sup> Román se však v těchto dobách nikdy nestal součástí tohoto řádu a byl řazen k neoficiální literatuře. To se promítlo do tehdejších poetik, v nichž o románu nenajdeme sebemenší zmínku. I přesto se však jednotlivé žánry navzájem ovlivňovaly: „Román paroduje ostatní žánry (a to právě jako žánry), usvědčuje jejich formy a jazyk z falešné konvenčnosti, některé žánry vytlačuje, jiné naopak zapojuje do své struktury a přitom jim udílí nový smysl a akcent.“<sup>80</sup> Od poloviny 18. století, ale v náznacích také již v období helénismu, pozdního středověku a renesance, získává román svrchované postavení mezi žánry. V těchto obdobích pak dochází k zásadní změně ve vztahu ostatních žánrů k románu. Zatímco během klasického starověku a klasicismu je tento žánr vytěsňován, v obdobích jeho rozkvětu dochází k opačnému procesu. Všechny ostatní žánry se „romanizují“. Románovým se stává jak drama nebo epos, ale dokonce i lyrika. Pod vlivem románu už žánry „nejdou tak sešňované kánonem a stávají se poddajnějšími, obnovuje se jejich jazyk, a to prostřednictvím mimoliterárních, nespisovných dialektů a románových vrstev spisovného jazyka.“<sup>81</sup>

A právě následující, 18. století je pro vývoj románu důležité. „Obliba románových vyprávění roste v souvislosti s rozšiřující se čtenářskou základnou a v románech promlouvají zájmy a životní názory nových společenských vrstev. Nejednou se román stává i formou polemiky, nejen literární, ale společenské.“<sup>82</sup> V tomto období se román dostává i do Anglie a svá velká díla píše Daniel Defoe (*Robinson Crusoe*, 1719, *Moll Flandersová*, 1722), Samuel Richardson (*Pamela*, 1740) i Henry Fielding (*Tom Jones*, 1749). V románech D. Defoe už je zobrazení postav více odstínované a přesvědčivé a také děj je doveden do větších detailů a je realističtější než v pikareskním románu. Kromě děl navazujících na pikareskní román se však začaly rozvíjet také další románové typy, například román výchovný, dobrodružný a filozofický, které vývoj románu obohatily o fabulační konstrukce, jež sled epizod řadí do celostní ideové koncepce. Postupně se objevovaly stále nové žánrové varianty. „V okruhu tendencí sentimentálních se rozvíjela tvorba, vyznačující se zájmem o vnitřní svět jedince, o citové motivace činů a intimní doznání, dovršená v tvorbě Sternově odklonem od dobových konvencí vypravěčských a fabulačních.“<sup>83</sup>

---

<sup>79</sup> Bachtin, 1980, str. 8

<sup>80</sup> Bachtin, 1980, str. 9

<sup>81</sup> Bachtin, 1980, str. 10

<sup>82</sup> Hrabák, 1981, str. 129

<sup>83</sup> Tábořská, 1977, str. 323

Nejspíš nejdůležitějším obdobím ve vývoji románového žánru bylo však století devatenácté, období romantismu a realismu. V romantismu román nejenže postupně získává významnější pozici v literatuře, ale projevoval se začíná také dvojí přístup k tomuto žánru. Chápan je nejen jako literatura zábavná, pro široké vrstvy čtenářstva, což ovlivnilo rozmach triviální literatury, ale i jako žánr umělecky náročné literatury, který stál doposud v normativních poetikách spíše na okraji oficiální literatury. Bylo proto nutné vytvořit románu nové postavení mezi literárními žánry. Tento proces vyvrcholil v době realismu, kdy se román stal privilegovaným žánrem. Realismus byl pro román významný i v dalších směrech, nejen že přinesl do románu dokumentaci dobových mravů, vkusu, společenského života, ale také rovnováhu mezi fikcí a autentičností, i pojetí fabule jako prostředku všestranné prezentace člověka v dané historicko-společenské skutečnosti.<sup>84</sup> „Mnoho teoretiků míní, že realistický román kulminuje s *Paní Bovaryovou* (1857) Francouze Gustava Flauberta, ale vzhledem k tomu, že toto dílo svou ironií a sofistikovaným jazykem předbíhá modernismus, jsou romány Flaubertova krajana Honoré de Balzaca a Stendhala pro realismus nejspíš typičtější.“<sup>85</sup> Díla těchto i dalších literátů se pak stala vzorem, pro další autory, kteří na realistický román navazovali. Ať už to byli naturalisté, kteří hledali zákony řídící společnost a odmítli román jako fikci, nebo snahy objevovat vědomí a podvědomí, což vedlo k zavedení vnitřního monologu do literatury (Sterne).

Ve 20. století autoři románu navazují na odkaz realismu, ale také se objevují různé opoziční tendence, například rozrušování románových složek, míšení s esejem, také kladení samotného procesu utváření díla do středu děje, nahrazení fabule volným plynutím vědomí vypravěče nebo postav. Negativní ohlas na realistický román se nejradikálněji projevil v takzvaném novém románu. „I přes pokusy obnovit román po druhé světové válce, což mimo jiné francouzský nový román dělá, jsou dědictví realismu a blízkost modernismu v evropském románu stále zřejmé, včetně Norska. Knut Hamsun byl průkopníkem evropského modernismu (*Hlad*, 1890), ale forma psaní v historických románech Sigrid Undsetové je realističtější. Současný norský román Røye Jacobsena *Vítězové* (1991) je vyprávěn realisticky, zatímco například *Australané* (1988) Sveina Jarvolla je zapeklitý text, který aktivně odkazuje k modernistické románové tradici.“<sup>86</sup>

---

<sup>84</sup> Táborská, 1977, str. 323

<sup>85</sup> Lothe, 1999, str. 219

<sup>86</sup> Lothe, 1999, str. 219

## 2. Román v díle Tomase Espedala

V této části práce jsem se zaměřila na román v praxi, konkrétně v díle Tomase Espedala. V úvodu jsem naznačila, že analýza se bude týkat těch Espedalových děl, o nichž autor tvrdí, že jsou romány nebo je nijak žánrově nespecifikuje. Patří mezi ně *Hun og jeg* (1991), *Hotell Norge* (1995), *Gå, eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv* (2006) a *Ly* (2007). Při prozkoumání všech těchto knih jsem dospěla k závěru, že podrobnou analýzu omezím pouze na dvě díla, a to na knihu *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv* a krátký text *Ly*. Ve zbývajících Espedalových knihách totiž nebylo pochyb o jejich žánrovém zařazení, lze je za romány považovat i bez podrobnější analýzy. Naproti tomu texty *Gå, eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv* a *Ly* jsou poměrně diskutabilní. Rozhodla jsem se proto zaměřit pouze na tato dvě díla, protože vyvolávají mnoho otázek a rozhodně nepatří mezi díla psaná tradiční formou.

Vzhledem ke znalosti i dalších děl T. Espedala bylo možné povšimnout si několika prvků, které bychom mohli považovat za charakteristické znaky tohoto autora. Rys, který je patrný už na první pohled, se týká rozčlenění textů. Všechny zkoumané texty (výjimkou je pouze *Ly*) a také některá další Espedala díla, jsou rozdělena do očíslovaných kapitol. V některých knihách jsou kapitoly nejen očíslované, ale také pojmenované. V knize *Hotell Norge*, která je Espedalovou nejrozsáhlejší knihou, je text rozdělen do částí a ty se následně skládají z kapitol. V *Ly* kapitoly nenajdeme. Tato výjimka je jistě způsobena délkou textu. Na tak malém prostoru je pochopitelné, že rozdělení pouze do odstavců je dostačující.

V otázce vypravěče a způsobu prezentování příběhu čtenáři je pro tvorbu Tomase Espedala charakteristická takzvaná objektivní vypravěčská metoda. Najdeme ji ve všech uvedených dílech. Ta se vyznačuje například tím, že v díle nevystupuje vševědoucí vypravěč, ale příběh vypráví čtenáři hlavní hrdina (*Hun og jeg*). V případě knihy *Hotell Norge* má roli vypravěče dokonce několik postav, jedná se totiž o takzvaný kolektivní román a se změnou kapitoly se mění také vypravěč. Děj a veškeré události jsou ale vždy ilustrovány pomocí proudu vědomí a v ich-formě. Musím dodat, že vypravěčem je vždy muž. V každé z Espedalových knih také najdeme postavu se jménem Tom nebo Tomas popřípadě postavu s iniciály T. E. (V tomto ohledu je *Ly* opět výjimkou, jelikož v textu nejsou uvedena žádná jména ani iniciály). Tato postava mívá často roli vypravěče a vždy se živí jako spisovatel. Je tedy zřejmé, že se jedná o autobiografické prvky.

V dílech se opakují stále stejné motivy. Nejčastějším z nich je, obzvlášť v dílech starších, motiv lásky a milostných vztahů. Espedal v těchto dílech zobrazuje hlavně pokřivené vztahy a vztahy založené pouze na racionalitě, které se nakonec vždy rozpadají. V Espedalových posledních dvou knihách, kterým jsem věnovala podrobnější analýzu, se ale již tento motiv nevyskytuje. Pozornost je směřována spíš na vypravěče a jeho osobnost. Dalším často opakovaným motivem je motiv cesty a stěhování. Motiv cesty se nejvíce projevil v posledních dvou dílech: *Gå* a *Ly*, kde se stal dokonce nosným motivem. Motiv stěhování pak nacházíme ve všech ostatních dílech. Postavy se stěhují vždy z města na venkov, jelikož město je pro ně zkažené a nemorální. Impulzem ke stěhování bývá výchova dětí. Postavy odsuzují nejen život ve městě jako takový, ale kriticky se vyjadřují také o Bergenu, kam spisovatel často situuje své příběhy. Kritika se nejvýrazněji projevila v knize *Hotell Norge* a postihuje nejen přímo občany, ale nevynechává ani kulturní život a kulturní činitele v tomto městě.

Výrazná je také záliba v alkoholu, které holdují postavy ve všech Espedalových knihách. Vydávají se do hospod a podobných podniků a tam popíjejí. Jejich důvodem k tomuto jednání je zpravidla snaha dostat se do „jiného“ světa, mít zajímavé zážitky, kterých se jim běžně nedostává. Tento pocit ještě umocňují kouřením cigaret. Posledním motivem, který lze najít téměř ve všech zkoumaných knihách, je box. Hrdinové rádi boxují, jelikož jim to přináší úlevu od starostí, ale také určitou prestiž u žen. Většinou však jejich sportovní kariéra kvůli malichernostem náhle končí.

Tomas Espedal v mnoha rozhovorech a článcích říká, že své knihy píše na základě osobní zkušenosti, což se projevuje například v již zmíněném rysu zahrnutí autobiografických prvků do díla. V jeho dílech lze také vysledovat zálibu ve filozofické četbě, ke které se také „přiznává“, a která se silně do jeho knih promítá. Projevuje se hlavně v hloubavosti a přemýšlivosti jeho postav. Obecně lze říct, že ve svém díle spojuje Espedal prvky tří různých žánrů, biografie, esejistiky a románu, přičemž románová forma je převládající.<sup>87</sup> Biografické prvky nacházíme nejen v prostředí, do kterého autor své příběhy umísťuje, ale hlavně u postav, o nichž píše. Jak již bylo řečeno, často se v jeho knihách objevují postavy se jménem Tomas, které se živí spisovatelstvím. Fakt, že díla jsou založena na jeho vlastních zkušenostech, i sám často přiznává v mnoha rozhovorech a článcích. Prvky z esejistiky se projevují hlavně ve vnitřním monologu mnoha jeho postav, které se nezřídka zamýšlejí nad aktuálními tématy.

---

<sup>87</sup> Podle P. T. Andersena, s nímž jsem téma práce také konzultovala



Tento způsob psaní se nazývá „performativ biografisme“. Termín určil dánský profesor literatury Jon Helt Haarder. Tato metoda je podle něj ve Skandinávii velmi oblíbený a častý jev, hlavně u současných autorů, například u N. Frobenia nebo P. O. Enquista.<sup>88</sup> Základem performativního biografismu je nový přístup k spisovatelovým biografickým údajům uvedeným v knize. Tradičně bývají literární, ale i jiná díla nazírána v kontextu biografických údajů, které čtenář o autorovi zná. V případě performativního biografismu však životopisné údaje v díle neslouží jako kontext nebo původ díla, jenž stojí zcela mimo toto dílo, ale životopisná fakta v textu mají nově funkci estetického prostředku. Jinými slovy, biografické informace fungují v textu jako aluze čtenářova kulturního přehledu, stejně jako intertextualita nebo historické okolnosti. Mohlo by se zdát, že performativní biografismus splývá s žánrem autobiografie, ale není tomu tak. Tyto pojmy si jsou blízké, ale rozhodně nemají identický význam. Při zapojení performativního biografismu do díla je spojnice mezi životem a textem pouhým předpokladem. „Performativní biografismus je v první řadě hledání, co to vlastně je identita.“<sup>89</sup> Spisovatel v případě performativního biografismu vystupuje jako jedna z mnoha funkcí ve vztahu mezi textem a kontextem.

## 2.1 *Gå, eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*

Kniha *Gå, eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv* z roku 2006 je Espedalovým nejznámějším dílem a zatím nejspíš jako jediné z jeho tvorby se dočkalo i překladu do cizích jazyků. Autor je věnoval svému otci. Tato kniha o délce přes dvě stě stran je rozdělena na dvě části, po kterých následuje „Epilog“. Obě části se navíc skládají z kapitol. V obsahu mají jednotlivé kapitoly jméno, v textu jsou ale pouze očíslovány. Pro první část je charakteristické, že téměř všechny názvy kapitol uvedené v obsahu, se shodují s první větou dané kapitoly. V případě kapitol v druhé části jsou tyto názvy povětšinou spíše obsahovým shrnutím nebo náznakem toho, co je v kapitole líčeno. Zajímavé je, že „Epilog“, který je v textu označen naprosto odlišně od ostatních kapitol i částí, je v obsahu zahrnut mezi kapitoly druhé části knihy jako poslední kapitola a má dokonce přiřazené číslo. Za povšimnutí stojí také další rozdíly mezi kapitolami první a druhé části. V první

---

<sup>88</sup> Podle P. T. Andersena a N. Frobenia

<sup>89</sup> Haarder, 2005, str. 7: „Performativ biografisme er først og sidst en udforskning af, hvad denne selvoverensstemmelse, dvs. identitet er for noget.“

části jsou kapitoly spíše kratší (přibližně shodné množství textu je v první části rozděleno do třiceti kapitol, zatímco v druhé části najdeme pouze deset, respektive jedenáct kapitol včetně „Epilogu“). Kapitoly v druhé části jsou navíc ještě rozděleny na kratší oddíly. Odlišné jsou obě části také z hlediska obsahu kapitol. V první části lze obecně říci, že jedné kapitole odpovídá jedna myšlenka nebo událost. V druhé části odpovídají kapitoly spíše jednotlivým úsekům vypravěčovy výpravy do Paříže a cesty po Řecku a Turecku.

Hlavní postavou textu je sám vypravěč a kniha pojednává o vypravěčových zážitcích během cestování a pěších túr. Je to příběh o spisovateli, který si, inspirovaný četbou klasických literárních děl, postupně uvědomuje, že nemůže tvořit bez toho, aby někam šel, aby byl v pohybu. „Když jsem v klidu na jednom místě, skoro vůbec nemůžu myslet, tělo musí být v pohybu, aby se i myšlenky rozeběhly.“<sup>90</sup> Zjišťuje, že pouze za pochodu přichází na ty nejzajímavější myšlenky, bez kterých nelze psát knihy. Vydává se proto na pěší túry. Jeho cesta, a s ní i celý příběh, končí v okamžiku, kdy pocítí stesk po domově a vrací se zpět. V první části knihy se čtenář dozvídá, co ho vedlo k tomu vydat se na pochod. Druhá část je věnovaná dvěma cestám, výletu do Paříže a pochodu z Řecka do Turecka a dále do Rumunska. V „Epilogu“ už je ale zase zpátky doma a s radostí jde po známé trase, kudy předtím chodíval každý den.

Již výše jsem uvedla, že Espedal ve svých dílech kombinuje prvky biografické, románové, ale i prvky esejistické. V knize *Gå, eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv* se tento rys Espedalovy tvorby projevil nejspíš nejzřetelněji. Mnoho pasáží obsahuje zamyšlení nebo rozbor významných literátů nebo filozofů a cestovatelů zaměřené právě na problematiku chůze a turistiky, ale i jiných témat, například umění. Vypravěč je navíc také vášnivým čtenářem filozofie a rád o filozofii i diskutuje, je velmi přemýšlivý. Zřejmý je také vliv vlastních životních zkušeností autora, který si oblíbil pěší túry a cestování, jak v mnoha rozhovorech sám říká.<sup>91</sup> Není tedy těžké povšimnout si četných podobností mezi vypravěčem v knize a historickým autorem, což je dáno také tím, že Espedal ve svých textech hojně využívá metodu psaní zvanou „performativ biografisme“, o níž jsem hovořila již výše, a díky níž lze u čtenáře navodit dojem, že vypravěčem je skutečně historický autor. Jak již ale bylo také řečeno, jedná se skutečně pouze o dojem.

Jestliže bychom *Gå* přirovnali k žánrům, které jsou románu podobné, je jasné, že knihu nelze považovat za ukázkou žádného z nich. V žádném případě se nejedná o novelu,

---

<sup>90</sup> Espedal, 2006, str. 27-28: „Når jeg er i ro på et sted, kan jeg nesten ikke tenke i det hele tatt, kroppen må være i bevegelse for å sette tankene i gang.“

<sup>91</sup> <http://www.nrk.no/nyheter/kultur/5759794.html>

vzhledem k tomu, že v díle chybí pro novelu charakteristický syžet i pointa. Stejně tak jej nelze považovat za povídku, která bývá zpravidla kratší a má jednoduchou fabuli. *Gå* nelze považovat ani za epos, protože mu chybí například epická distance. Dílo také vyžaduje jiný přístup, než jaký je důležitý v eposu, hlavně co se národní tradice týče.<sup>92</sup> Navíc chybí i veršovaná forma, s níž je epos většinou spojen. O tom, že se nejedná o žádný z žánrů podobných románu, svědčí také fakt, že děj se skládá z mnoha epizod, a nejen z hlavního příběhu. Epizody lze jistě najít například i v povídce, ale ne v takovém množství jako v románu. V ději povídky je často zahrnuta jen jedna či dvě kratší vedlejší epizody, zatímco v románu se jich objevuje větší množství a netýkají se pouze postavy hlavní, ale i postav vedlejších. V případě Espedala *Gå* se vedlejší epizody týkají nejčastěji literátů a filozofů, jejichž díla hlavní postava s oblibou čte. Epická šíře, jak se tato vlastnost románu nazývá, předznamenává, že v *Gå* lze najít prvky typické pro žánr románu.

Pokud bychom text zkoumali z hlediska Bachtinovy teorie a jeho přístupu k románu, nesměla by v textu chybět dialogičnost a mnohohlasost. Přestože v *Gå* promlouvá nejčastěji vypravěč coby hlavní hrdina, najdeme v jeho textu i projevy jiných postav. Příběh je čtenáři podán formou, která může vyvolat dojem, že jde o vypravěčův monolog, místy vnitřní monolog, jindy text působí jako skutečná, hlasitá promluva nebo zápisky z cest. Co se faktických promluv ostatních postav týče, používá k jejich zobrazení nejčastěji polopřímou řeč, která by mohla napovědět, že se jedná o monolog vnitřní. (Pokud by šlo o vypravěčovy zápisky, použil by nejspíš jinou formu zobrazení promluv.) „Ptá se mě, jaké to bylo jít po horách, chce znát i drobné detaily, množství sněhu, jestli jsem v horách viděl hodně ptáků, potkal jsem i další lidi? Ne. Nikoho. Nejlepší je chodit po horách sám, říká. Jak daleko jsem šel? Z centra Bergenu, odpovídám. A jak daleko se chystám? Nevím jistě, V první řadě chci přejít fjord a navštívit Ivara Orvedala v Måren. Toho básníka? Ano. Ty jsi také básník? Ne, jsem spisovatel. Takže už jsi napsal hodně knih?“<sup>93</sup> Na této ukázce je zajímavé, jak vypravěč nedodrží záměnu osobních zájmen. V jednu chvíli v polopřímé řeči zájmena v otázkách na vlastní osobu změní („Jak daleko jsem šel?“) a o pár vět později je nechává v původním tvaru, tak jak je vyslovuje druhá postava („Ty jsi také básník?“) Tento fakt ukazuje přinejmenším na vypravěčovu nedůslednost při zobrazování promluv. Na druhou stranu se však v knize vyskytuje pouze

<sup>92</sup> Viz teoretická část, kapitola o srovnání románu s jinými žánry

<sup>93</sup> Espedal, 2006, str. 70: „Han spør meg hvordan det var å gå i fjellet, vil vite om små detaljer, snømengden, om jeg så mye fugler i fjellet, traff jeg andre gående? Nei. Ingen. Det beste er å gå i fjellet alene, sier han. Hvor langt har jeg gått? Fra Bergen sentrum, sier jeg. Og hvor langt skal jeg? Jeg vet ikke sikkert, i første omgang skal jeg krysse fjorden og besøke Ivar Orvedal i Måren. Dikteren? Ja. Er du dikter selv? Nei. Jeg er forfatter. Så har du skrevet mange bøker?“

v uvedené pasáži. Vysvětlení tohoto faktu je ale otázkou spíše pro interpretaci textu, pro určení žánrové charakteristiky není vysvětlení podstatné.

V textu se objevuje i řeč přímá, avšak pouze na jediném místě, když se vypravěč setkává se svým bývalým žákem, který se diví osudu svého někdejšího učitele: „Postaví sklenici piva zbytečně prudce na stůl: ‘Co se to s tebou stalo?’ ptá se.“<sup>94</sup> Nabízí se otázka, proč vypravěč použil přímou řeč právě při této události a ne jinde. Jistě existuje několik vysvětlení. Může jít například o náhodně vybranou promluvu. Pravděpodobnější je ale vysvětlení, že autor tuto promluvu vyjádřil pomocí přímé řeči právě z toho důvodu, že měla pro vypravěče hlubší význam, což podporují také události, které po promluvě následují: vypravěč si uvědomuje, co se z něj stalo a zamýšlí se nad svou existencí a částečně také budoucností, až se nakonec rozhodne vydat na cestu: „ano, bude z tebe poutník.“<sup>95</sup>

V knize nalezneme také větu, u níž není zcela jasné, zda se jedná o přímou řeč nebo citát. Je to poměrně nejasné místo. Vypravěč v této pasáži popisuje, jaké to je bydlet v domě nebo bytě, a líčení završuje větou: „‘Bud’ tu jako doma.“ Škubnu sebou, to musí mluvit trpaslík, napodobuje známý hlas; ten hlas patří mojí sestře, je na odchodu, vyráží na cesty, bude pryč několik měsíců, já si od ní půjčuji byt [...].“<sup>96</sup> Uvedená promluva tedy může být buďto přímou řečí vypravěčovy sestry, nebo jen vnitřním hlasem ve vypravěčově představě. Význam této promluvy není zcela jasný, zřetelně jde ale o ukázkou plurilingvismu, stejně jako v pasáži, kde vypravěč hovoří s bývalým žákem (viz výše).

Za projev plurilingvismu a dialogičnosti bychom mohli považovat i pasáž, v níž hrdina vypráví, jak se stal svědkem ztvárnění Shakespearovy hry *Sen noci svatojánské* pod širým nebem. Události sledoval z povzdálí s přítelem, a jak sám řekl, i diváci jako by byli součástí představení. Jejich projevy nejspíš proto také zobrazil formou divadelního scénáře, jak ilustruje následující ukáзка: „Prohýbáme se smíchy a v příštím okamžiku se odehrává proměna, někdo brečí, nějaká panímáma zasyčí, aby se ostatní utišili, tatík kouří, vidíme a slyšíme, jak publikum reaguje na představení, jehož součástí se stali.

## APAL

Slyšel tu někdo o tom, jestli už je Skyttel doma?

<sup>94</sup> Espedal, 2006, str. 31: „Han setter ølglasset unødvendig hardt mot bordet: ‘Og hva er det blitt av deg?’ spør han.”

<sup>95</sup> Espedal, 2006, str. „ja, du vil bli vandringsmann.“

<sup>96</sup> Espedal, 2006, str. 63: „‘Bare gjør som om du er hjemme.’ Jeg rykker til, det må være dvergen som snakker, han imiterer en kjent stemme; det er min søsters, hun er på vei ut døren, skal ut og reise, være borte i noen måneder, jeg skal låne leiligheten hennes [...].“

## NÅLØYE

Ne, Skyttel jakoby se vypařil.

[...]

## NARVE

Tady vidíš, jak povrchní je instituce divadla. Hraj raději divadlo v přírodě. Nebo ještě lépe; zruš umění, pryč se lži a hrou, nechejme raději život stát se dramatem.

## TOMAS

Ne, myslím si, že to přeceňuješ nebo nedoceňuješ, když se na to díváš tak shora, odkud se já dívám na tebe. Mluvíš pode mnou a nad sebou samým; to přece nemyslíš vážně, že se máme zbavit umění?“<sup>97</sup>

Ať už se na tuto pasáž podíváme z jakéhokoliv hlediska, rozhodně se jedná o příklad plurilingvismu. Je to jasně dialogická pasáž, kterou by navíc bylo možno považovat za žánr vložený do románu, což je pro Bachtina také jeden z důležitých a častých typů zobrazení plurilingvismu v románu. Vložení jiného žánru do románu totiž umožňuje zahrnout do románu také jazyk charakteristický pro onen vkládaný žánr, což pomáhá při zobrazení širší, ne-li dokonce celé společnosti.

Velký význam mají pro vypravěče také citáty, které v první části knihy často a s oblibou uvádí. Odkazuje hlavně na světově proslulé a významné spisovatele a filozofy, ale i na několik méně známých autorů, kteří s vypravěčem sdílejí vášeň v cestování a turistice. Nejčastěji uvádí citáty J. J. Rousseaua, ale také V. Woolfovou, W. Whitmana a další literáty a cestovatele. Citáty uvádí v překladu do norštiny a v náležitě grafické úpravě, to znamená v uvozovkách. Svým způsobem je to jakýsi typ ztvárnění nebo zobrazení promluvy postav, kterými jsou v tomto případě autoři uvedených citátů. Jestliže bychom k těmto autorům přistupovali při analýze textu s určitým nadhledem nebo odstupem, mohli

---

<sup>97</sup> Espedal, 2006, str. 98-99: “Vi krøller oss sammen av latter, i neste øyeblikk skjer det en forvandling, noen gråter, en mor hysjer, en far røyker, vi kan se og høre hvordan publikum reagerer på forestillingen som de er blitt en del av. APAL: Er det noen som har hørt om Skyttel er kommet hjem? NÅLØYE: Nei, Skyttel er som blås bort. [...] NARVE: Nå ser du selv hvor overflødig det er med et institusjonsteater. Spill heller teater i naturen. Eller enda bedre; få bort kunsten, bort med løgn og skuespill, la heller livet selv bli drama. TOMAS: Nei, nå synes jeg at du overdriver eller underdriver hvis du ser det hele ovenfra hvor jeg ligger og ser ned på deg. Du snakker under meg og over deg selv; du kan umulig mene at vi skal kvitte oss med kunsten?”

bychom je považovat za postavy jednající, neboť silně ovlivňují hlavního hrdinu, a to i přesto, že většina z nich je dávno po smrti. Vypravěč totiž mnohdy neuvádí pouze jejich citáty, ale také události z jejich života. Podle mého soudu, lze právě tyto citáty v knize uvedené, včetně všech okolností, interpretovat jako projev plurilingvismu v *Gå*, ať už jejich autory považujeme za jednající postavy v textu anebo na citáty pohlížíme jako na vložené do románu, což, jak již bylo řečeno výše, lze rovněž tlumočit jako projev plurilingvismu.

Pokud bychom citáty ani dialog zobrazený formou divadelního scénáře za vložený žánr nepovažovali, u básní nebo úryvků básní, které jsou v textu také zahrnuty, není pochyb, že se jedná o pasáže původně nerománové, vložené, a jde tudíž o projev mnohohlasosti. Vypravěč totiž hned na několika místech v textu hovoří o básnících a jejich tvorbě a zároveň uvádí i několik ukázek, například básně norského básníka, který by se jistě proslavil i ve světě, kdyby jeho dílo nebylo významné pouze tím, že jej napsal ve svém, velmi malém dialektu. Je také nutné dodat, že básně jsou v *Gå* uvedeny v nynorsk, přičemž zbytek knihy v bokmål.<sup>98</sup> Vložené básně bychom tudíž mohli považovat také za citát, ale vzhledem k tomu, že jsou to lyrické texty ve verších a *Gå* je text prozaický, je nejspíš vhodnější přiklonit se k variantě vložení jiného žánru do románu.

Dalším projevem mnohohlasosti je bezpochyby také pasáž, kde vypravěč zmiňuje německého hudebního skladatele Johana Sebastiana Bacha. V této části vypráví, jak jej hudba tohoto skladatele ovlivňuje, a jak ji rád poslouchá. Její vliv je natolik silný, že vypravěč dokonce říká několik vět v německém jazyce. Jde o jednoduché holé věty, avšak i ty jsou jasným projevem mnohohlasosti a zapojení více stylů do románu. V tomto případě je oním dalším jazykovým stylem němčina: „Na chatě je rádio, na baterky, po půlnoci hrají klasickou hudbu, Johanna Sebastiana Bacha. *Mám dost*. Bachova hudba mě často přivádí k pláči, vždycky jsem vděčný a nevím komu. V Bachově hudbě jsem doma, ani v domě, ani v bytě, a přesto se člověk v té hudbě cítí bezpečně, v prostoru, o němž nevíme, kde začíná a končí, malá stavba, která musí odpovídat nekonečnosti, kterou si v sobě neseme.“<sup>99</sup>

---

<sup>98</sup> Nynorsk a bokmål jsou varianty norštiny. Obě jsou považovány za oficiální a spisovné verze norského jazyka.

<sup>99</sup> Espedal, 2006, str. 64: „Det er en radio i hytten, batteridrevet, etter midnatt er det klassisk musikk, Johann Sebastian Bach. Ich habe genug. Bach-musikken får meg ofte til å gråte, alltid til å takke, jeg vet ikke hvem. Jeg er hjemme i Bachs musikk, ikke et hus, ikke en bolig, og likevel føler man seg trygg innenfor denne musikken, et område vi ikke vet hvor begynner eller slutter, et lite byggverk som må tilsvare den uendeligheten vi går og bærer på.” V českém překladu je německá věta uvedena kurzívou.

Za zmínku také jistě stojí, jaký čas vypravěč, respektive autor v díle zvolil. Střídá totiž použití přítomného i minulého času a nechybí zde ani historický přezens. Velmi často „skáče“ z času do času. Některé zážitky líčí v čase minulém, jiné v přítomném a neváhá zapojit ani historický přezens. Když Tomas vypráví o tom, jak se poprvé sám vydal na nějaký delší pochod, konkrétně do Walesu, podává příběh v přítomném čase, přestože zároveň uvádí, že událost se odehrála již před několika lety. V takovýchto případech se tedy rozhodně jedná o historický přezens, který může dokonce působit jako útržek z deníku, jako bychom o příběhu četli, a tím ho zároveň prožívali. „Teď to začíná být vážné. Jsem sám, bez nějakého časového plánu, měsíc, dva měsíce, zabere to tolik času, kolik bude třeba, jít domů, dál přes Anglii, s penězi nebo bez, možná pracovat na nějaké farmě, v restauraci, kdo ví, třeba se vydám na otevřenou cestu. Prší. Opouštím Laugharne za deště, oblečený do obyčejných šatů a martensek, s černým batohem, karimatkou, spacím pytle a příliš mnoha knihami.“<sup>100</sup> Stejně je tomu i při vzpomínce na další výpravy. Jako by vypravěč Tomas prezentoval čtenáři zápisky z cest.

V knize ale najdeme také mnoho vzpomínek, které ovšem Tomas vypráví nikoli v prezentu, nýbrž v čase minulém. „Jednoho dne, bylo to na jaře, jsem se vydal na procházku; na cestě z města jsem uviděl auto, bylo zaparkované pod stromem, žlutý mercedes s červenými koženými sedačkami. Na okénku byl připevněný kus kartónu: na prodej, stálo tam napsáno nad telefonním číslem. Zavola jsem tam a to auto koupil, je to to nejhezčí auto, jaké jsem kdy měl.“<sup>101</sup> A stejným způsobem vypráví i historku o své cestě do Španělska, když mu bylo sedmnáct let. Střídání gramatických časů je zcela nečekané a mnohdy nenápadné. Je také poměrně složité určit, proč autor tento způsob zvolil. Například zážitky z cesty do Paříže líčí v minulém čase a hned vzápětí vypráví o cestě po Řecku a Turecku naopak v čase přítomném. Své první zážitky s „vandrováním“ ve Walesu a Německu spojil s historickým prezentem. Jako možné vysvětlení se nabízí skutečnost, že události, které jsou líčeny v přítomném čase nebo historickém prezentu, jsou vlastně vypravěčovy zápisky, které na cestách průběžně psal, zatímco na události uvedené v čase minulém pouze vzpomíná v klidu domova. Minulý čas použil u výprav, které nebyly

---

<sup>100</sup> Espedal, 2006, str. 36-37: „Nå begynner alvoret. Jeg er alene, uten noen tidsplan, en måned, to måneder, det tar den tid det tar, å gå hjem, videre gjennom England, med eller uten penger, kanskje arbeide på en gård, i en restaurant, hva jeg vet, jeg skal ut på den åpne veien. Det regner. Jeg forlater Laugharne i regn, ikledd den vanlige dressen og martensstøvle, en sort ryggsekk, liggeunderlag og sovepose og altfor mange bøker.”

<sup>101</sup> Espedal, 2006, str. 117: „En dag, det var i vår, gikk jeg ut for å gå en spasertur; på veien ut av byen så jeg en bil, den sto parkert under et tre, en gul Mercedes med røde skinnseter. Det var en kartongbit festet til sidevinduet: til salgs, sto det skrevet over et telefonnummer. Jeg ringte nummeret og kjøpte bilen, det er den flotteste bilen jeg noensinne har eid.”

plánované nebo které Tomas nepovažoval za přínosné pro svou spisovatelskou činnost. Když cestoval po Španělsku, hledal hlavně dobrodružství a zábavu, dělal to, co má rád. A na cestu do Paříže a po Francii se vydal na základě spontánního rozhodnutí, což podporuje teorii, že v těchto pasážích se obrací do vlastních vzpomínek, jelikož na těchto výpravách si nepsal poznámky, zatímco jinde má možnost vycházet ze svých zápisků, které si během cest dělal. Teorii o zápiscích z cest ale na druhou stranu vyvrací skutečnost, že promluvy postav jsou všude zobrazeny pomocí polopřímé řeči. Z tohoto důvodu tedy nelze podat jednoznačnou interpretaci této otázky.

Všechny příhody, ať už jsou líčeny v jakémkoliv čase, mají jednu společnou vlastnost. Veškeré popisné pasáže, kde vypravěč charakterizuje okolní prostředí, jsou uvedeny v přítomném čase, eventuelně historickém přítomném. „Ulice a trasa, kudy jsem chodil tam a zpátky skoro každý den více než dva roky. [...] Ubohá ulice, přerušená skličující stopou: umírající strom, dřevěný dům na spadnutí a zplodinami zaprášený živý plot, okno, kde stojí a svléká si bavlněný svetr.“<sup>102</sup> Text díky tomu může u čtenáře vyvolat dojem, že čtenář je na místě přítomen a sleduje okolí současně s vypravěčem.

Vyprávění, které Tomas čtenáři představuje, zahrnuje to, co se děje kolem něj i uvnitř něho a vyznívá jako deník, osobní zpověď jednoho člověka. Tento dojem vyvolává skutečnost, že události jsou řazeny více méně chronologicky, výjimkou jsou pouze vzpomínky na staré časy, například na výlety během střední školy. Ty ale souvisejí s tokem myšlenek a vždy se nějakým způsobem týkají současných událostí. V zásadě jde o proud vědomí spojený s komentáři aktuálního dění kolem hlavní postavy. Způsob, který Espedal zvolil k zobrazení proudu vědomí, ale nelze přirovnat například k Akselu Sandemosemu, v jehož případě jsou události řazeny zcela náhodně, podle toho, jak přijdou hrdinovi na mysl. Espedalův hrdina ale čtenáři nebo posluchači ukazuje proud svých myšlenek v čase, s ohledem na probíhající události.

Stejně jako ve svých ostatních dílech, i zde Espedal použil vypravěčskou metodu, kterou R. Wellek nazývá „objektivní“ neboli „dramatickou“. Romanopisec při použití této metody v textu absentuje a využívá postavu sobě podobnou, aby příběh vyprávěla. V případě Espedalovy knihy je hlavní postavou spisovatel Tomas, který má s autorem mnoho společného. Příběh čtenáři vypravuje metodou, která velice připomíná vnitřní monolog, to ale nelze jednoznačně určit. Napovídají tomu jen některé indicie, mezi jinými

---

<sup>102</sup> Espedal, 2006, str. 11: „Gaten og strekningen jeg gikk frem og tilbake nesten hver dag i mer enn to år. [...] En elendig gate, avbrutt av nedslående spor: et døende tre, nedfallstrehuset og en eksosnedstøvet hekk, vinduet hvor hun står og trekker av seg bomullsgenseren.“



například použití polopřímé řeči, která je pro vnitřní monolog typická, a také proud vědomí postavy. Vypravěč bezprostředně čtenáři odhaluje tok svých myšlenek. Na fakt, že se jedná právě o objektivní vypravěčskou metodu, ukazuje také závěrečná pasáž, „Epilog“, kde je vypravěč zpátky doma a vydává se na procházku. Přitom se už těší, až se zase vydá na pěší túru. V tomto místě vypravěč naznačuje, co bude následovat po skončení textu, respektive příběhu. Závěrečné shrnutí, které odhaluje nebo napovídá, co by mohlo přijít, je jedním z rysů „objektivní metody“: „Možná sednu na autobus do města. Možná se vydám na delší procházku; půjdu vpravo za bránou směrem k vrcholku jediného kopce tady na ostrově, není to více než tři sta metrů nad mořem, ale je to dost, abych získal jakýsi nadhled, nad ostrovem a tím starým domem, ve kterém bydlím; při pohledu z výšky se od ostatních domů na ostrově moc neliší.“<sup>103</sup>. Mezi další typické rysy patří také prezentace v čase. Čtenář podle Welleka prožívá události zároveň s postavami. Tomu by v případě *Gå* odpovídalo využití přítomného času nebo historického prezenta. Fakt, že v *Gå* využil Espedal „objektivní“ metodu také podporuje teorii, že se jedná o román. Tato metoda je totiž spojená převážně s románem a v románu také vznikla, konkrétně v díle Laurence Sterna.<sup>104</sup>

Jestliže bychom shrnuli veškeré indicie a žánrové znaky obsažené ve zkoumaném textu, je zřejmé, že Espedalovu knihu *Gå, eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv* můžeme přiřadit k žánru románu. V tomto díle lze totiž najít základní rysy, které jsou pro román konstitutivní. Mezi jinými Bachtinův plurilingvismus a Wellekovu „objektivní“ metodu. Text se vyznačuje i množstvím vedlejších postav a vedlejších epizod, a také rozsahem, jelikož již od pohledu lze soudit, že přesahuje onu formální kvantitativní hranici padesáti tisíc slov. Uvedené prvky naznačují, že se skutečně jedná o román. Pokud bychom tedy souhlasili, že *Gå* je román a měli rozhodnout, zda toto Espedalovo dílo navazuje na tradiční větev románového žánru anebo vychází spíše z takzvaného nového románu, nebude odpověď zcela jednoznačná. Odkazu k novému románu by odpovídal motiv cestování, který je v knize dokonce hlavním tématem, a také skutečnost, že hlavní hrdina je postava, která spíše pozoruje okolí, hodně přemýšlí a představuje si, a nechce o sobě prozradit mnoho informací. Hrdina je víceméně také bezejmenný, čtenář neví jistě, zda se hrdina opravdu jmenuje Tomas. Autor se v tomto díle také vyhýbá lyrickým projevům, využívá spíše objektivních popisných adjektiv, což je také jeden z rysů nového románu.

<sup>103</sup> Espedal, 2006, str. 215: „Det kan være at jeg tar bussen inn til byen. Det kan være at jeg går en litt lengre spasertur; jeg går til høyre ut porten og legger av gårde mot den eneste fjelltoppen på øyen og det gamle huset hvor jeg bor; sett fra høyden skiller det ikke så mye fra de andre husene på øyen.”

<sup>104</sup> Wellek, 1996, str. 317

Na druhou stranu, má ale v knize důležitou úlohu děj, vypravěč s velkou chutí líčí své příhody z cest. Své činy odůvodňuje nebo alespoň vysvětluje, což je prvek, jenž nový román postrádá. Vzhledem k tomu, že příběh je čtenáři zobrazen formou vnitřního monologu postavy, jež se objevuje nejčastěji v románech nového typu, ale koncentruje se na děj, stejnou měrou jako na duševno hrdiny, lze souhrnně říci, že toto dílo obsahuje prvky obou větví románového žánru, a proto jej nelze s naprostým přesvědčením zařadit čistě ani do jedné z nich. Autor v určitých ohledech navázal na oba typy románu. Snadné není ani určení, o jaký typ románu se v tomto případě jedná. Vzhledem k tomu, že dílo obsahuje jak mnoho filozofických odkazů, tak i příběhy z cest, mohli bychom jej řadit jak mezi díla filozofická, tak dobrodružná a cestopisná. Obsah knihy, který v mnohém odkazuje na klasiky světové i norské literatury, ale také forma, jakou je kniha napsána, dále potvrzuje, že dílo nepatří do kategorie triviálního románu. Jde spíše o experimenty s románovou formou než o zachování tradičního postupu, který triviální román vyžaduje.

## 2.2 Ly

Espedalův text *Ly* vznikl na popud nakladatelství H Press Miniatur, které začalo nově vydávat knihy v malém formátu<sup>105</sup> a jejich požadavkem bylo psát co nejkratší texty<sup>106</sup>. *Ly* se tak stal jedním ze zakládajících textů této edice, kam mimo jiné patří také tvorba dalších norských autorů, například Silje Vethal nebo Rune Christiansen. Nakladatelství neuvádí u textů z této edice žánrové zařazení, v širším pojetí je ale řadí spíše k poezii. Tomas Espedal se však staví k tomuto faktu odmítavě, za básníka se nepovažuje, svá díla píše jako romány.<sup>107</sup>

Norské slovo (et) ly, použité v názvu, lze přeložit jako úkryt, útočiště, výraz je synonymní také se slovy obrana nebo ochrana. Espedal také v internetovém článku dodal, že titulní slovo je spojeno i s dalšími výrazy jako jsou štěstí („lykke“), chuť („lyst“) a lež („lyge“). Tvoří také polovinu slova lyrika („lyrikk“). *Ly* je prozaický text velmi malého rozsahu. Veškerý děj je obsažen na pouhých patnácti stranách<sup>108</sup> a je na nich rozvržen způsobem, který obzvlášť na konci, připomíná spíše básnickou formu než román nebo jiný

---

<sup>105</sup> [http://www.aftenposten.no/kul\\_und/litteratur/article1853067.ece](http://www.aftenposten.no/kul_und/litteratur/article1853067.ece)

<sup>106</sup> <http://www.bt.no/kultur/litteratur/Byggmester-Espedal-paa-Ask-343667.html>

<sup>107</sup> [http://www.aftenposten.no/kul\\_und/litteratur/article1853067.ece](http://www.aftenposten.no/kul_und/litteratur/article1853067.ece)

<sup>108</sup> Stránky nejsou v tomto vydání očíslovány, pro přehlednost při citacích jsem si proto zvolila vlastní systém číslování stránek. Jako první stranu knihy jsem označila první stranu, na které začíná samotný text.

epický žánr. Text zabírá jen malou část prostoru stránky a jeho hustota se postupně zmenšuje, až na poslední straně stojí jediné slovo: titulní *Ly*. Text není rozdělen na kapitoly, ale pouze na odstavce různé délky, některé zabírají jednu stranu, jiné dokonce jen větu nebo dvě.

Důležitou součástí mnoha teorií románu je jeho délka, respektive rozsah. Běžně se udává, že román má více než padesát tisíc slov. Tuto hranici zkoumaný text *Ly* rozhodně nepřekračuje. Vzhledem k tomu, že text čítá pouhých patnáct stran, které navíc nejsou příliš hustě popsány, a hustota se průběžně snižuje, lze říci, že zkoumaný text nepatří do kategorie románu. Bylo však již také řečeno, že tato hranice je pouze formální, a že mnozí romanopisci 20. století porušují tradiční formu románu a experimentují s ní. Pokud bychom tedy k těmto faktům přihlédli, znamenalo by to, že *Ly* je jakýmsi experimentem s románovou formou, a je proto nutné prozkoumat, zda se v tomto textu objevují ostatní prvky, které jsou pro román příznačné.

Zápleťka je v tomto krátkém textu poměrně jednoduchá: hlavní hrdina, který je zároveň vypravěčem příběhu se rozhodl, že se vydá na cestu do Gøteborgu, aby ve svém životě dosáhl změny. Děj však v díle nemá zásadní význam, primární úlohu hrají v textu hrdinovy pocity a myšlenky. Vnější události okolo jakoby občas mizely v záplavě hrdinových pocitů. Vše, co se kolem hrdiny nebo s hrdinou děje, se odehrává v návaznosti právě na jeho psychiku. Události jsou ponořeny právě do jeho pocitů a nálad.

Nálady a pocity vypravěče se promítají také do jeho stylu vyprávění a vliv mají například také na způsob, jak prezentuje sám sebe nebo jiné postavy. Vypravěč nezmiňuje žádná jména, ale používá pouze osobní nebo neurčitá zájmena, čímž poskytuje prostor k mnoha různým interpretacím. Již na první straně textu, kdy uvádí čtenáře do situace a říká, že jel do Gøteborgu, hovoří o muži, řidiči a ženě, která s ním cestuje. Kromě úvodního „Jeli jsme rychle do Gøteborgu“<sup>109</sup> se sám o sobě v této části nezmiňuje. Místo toho vypráví o nespecifikovaném muži a ženě v autě: „Ona sedí na sedadle spolujezdce, sluneční brýle, košile v barvě kávy, džínsy, on je spokojený.“<sup>110</sup> Z ukázky vyplývá, že vypravěč je součástí posádky automobilu, společně s blíže neurčenou ženou, a spokojeným mužem, který je zcela zahalen tajemstvím. Dále v textu se dozvídáme, že žena a spokojený muž se milují. Hned vzápětí ale už vypravěč mluví i o sobě. O něco dále v textu také říká, že žena ho objímá, a že se líbají. Znamená to tedy, že tím spokojeným mužem je vypravěč,

---

<sup>109</sup> Espedal, 2007, str. 1: „Vi kjørte fort til Gøteborg.“

<sup>110</sup> Espedal, 2007, str. 1: „Vi skal kjøre fort. Hun sitter i passasjersetet, solbriller, en kaffebrun skjorte, dongeribukser, han er fornøyd.“

anebo jde o milostný trojúhelník? Proč by ale sám o sobě mluvil ve třetí osobě právě v této části textu, když jinde o sobě mluví v první osobě? A kam se záhadný muž, řidič auta, ztrácí po příjezdu do Göteborgu? Pokud bych postupovala při řešení těchto otázek racionálně, byl by vypravěč spokojeným řidičem auta, protože kdyby řidičem nebyl, nemohla by ho žena z předního sedadla objímat a líbat. Na druhou stranu se ale v textu dozvídáme, že vypravěč rozhodně spokojený není. Že se cítí být ve tmě a přirovnává sám sebe ke studenému a prázdnému pokoji. Jako možné řešení tohoto problému se nabízí vysvětlení, že jde o krizi osobnosti. Vypravěč je nejspíš psychicky rozpolcený, což se projevuje nejen v použití osobních zájmen, ale také tím, že o sobě mluví ve třetí osobě.

K tomuto problému se váže také další otázka, a to komu je směřována vypravěčova promluva. Velice často totiž používá osobního zájmena „du“, čtenář ale neví, koho tím ve skutečnosti vypravěč myslí. I tento jev lze interpretovat hned několika způsoby. V první řadě se nabízí řešení, že se jedná o oslovení ženy, se kterou údajně cestuje. Toto oslovení by však mohlo být směřováno také čtenáři, anebo míněno zcela obecně. Osobní zájmena mohou být totiž ve skandinávských jazycích, ale nejen tam, použita namísto neurčitěho zájmena, jakým je například zájmeno „man“, čímž dostávají zcela jiný význam. Ve větě „Píšeš, že píšeš“<sup>111</sup> by pak vypravěč mohl odkazovat dokonce sám na sebe.

M. M. Bachtin v jedné ze svých studií hovoří o tom, že mezi základní znaky románu, které nenajdeme u žádného jiného žánru, patří mnohohlasost neboli plurilingvismus. Podle jeho slov se tento rys projevuje v použití různých stylistických rovin jazyka v promluvách postav. Použití tohoto prvku v románu umožňuje zobrazit společnost jako celek, všechny její vrstvy. V případě Espedalaova textu *Ly* nelze o plurilingvismu v tomto smyslu hovořit. Vzhledem k tomu, že text je vyjádřením pouze jediné postavy, není možné, aby se v něm projevil různé stylistické roviny jazyka v původním Bachtinově smyslu. V širším smyslu by však bylo možné mnohohlasost hledat právě v otázce využití osobních a neurčitých zájmen. Tím by také bylo možno vysvětlit problematickou situaci ze začátku textu, o níž jsem se zmínila již dříve, tedy zda v autě jedou osoby dvě nebo tři. Jestliže bychom se na tento problém podívali z pohledu plurilingvismu, byl by řidičem auta vypravěč a spokojený muž by byl pouze jedním z jeho vnitřních hlasů. Vznikla by ale nová otázka: cestuje opravdu se ženou, anebo je i žena pouze další součástí jeho nitra a tím tedy postavou „imaginární“?

---

<sup>111</sup> Espedal, 2007, str. 12: „Du skriver at du skriver.”

Problematiku plurilingvismu je možné vztáhnout také na další aspekt zkoumaného textu. Příběh, tak jak ho vypravěč prezentuje čtenáři, je vlastně proudem jeho vědomí. To znamená, že čtenáři představuje své myšlenky, to, co se mu honí hlavou. Vypravěč popisuje nejen to, co se kolem něj děje a co vidí, ale také pocity, které v něm okolní události vyvolávají. Pro čtenáře to může být velice nepříjemné a matoucí, jelikož s koncem odstavce se mění i téma v textu a ne vždy je souvislost mezi jednotlivými pasážemi jasná. Příkladem mohou být i první tři odstavce v textu, přičemž první z nich uvádí čtenáře do děje a popisuje jízdu autem. V následujícím odstavci však dochází ke změně a vypravěč hovoří o prvním zážitku s alkoholem. A bez jakéhokoliv náznaku nebo upozornění se opět téma dalšího odstavce v mžiku mění. V některých případech lze mezi jednotlivými odstavci vysledovat alespoň minimální návaznost. Objevují se ale i pasáže, které působí, jako by byly vystřižené z jiné knihy. Jednoduše lze časté a náhlé změny témat vysvětlit proudem vědomí, tím, že témata se mění díky asociacím, jako tomu je například v knize *Uprchlík kříží svou stopu* A. Sandemoseho.

Pravděpodobné je ale také vysvětlení právě pomocí plurilingvismu. Jednotlivá témata, která spolu navzájem nesouvisejí, lze považovat za promluvu jednotlivých vnitřních hlasů vypravěče. Pokud bychom tento jev v díle chápali právě z pohledu mnohohlasosti, v často měněných tématech by se mohly projevit jednotlivé stránky vypravěčovy osobnosti. V pasážích popisujících události by bylo možno hledat projevy postavy, tak jak se prezentuje navenek, zatímco například v odstavci o říši rostlin by se jednalo o jeho lyrickou stránku a v pasáži o Turecku by se projevila jeho představivost, snaha utéct od skutečnosti na neznámé a daleké místo, do jiné kultury, což vlastně hrdina opravdu dělá, když se rozhoduje odjet do Göteborgu. Další hlas bychom mohli najít také v částech, kde hovoří o francouzském malíři Gustavu Courbetovi. Tohoto malíře sice primárně zmiňuje kvůli jeho obrazu *Po obědě v Ornans*, který namaloval v roce 1848 (revoluční rok, jak vypravěč zdůrazňuje), ale vypráví také o malířově životě, což by bylo možné chápat jako srovnání sebe sama s umělcem, který nebyl za svého života příliš úspěšný. Primárně se ale vypravěč o malíři a jeho obraze zmiňuje proto, aby upozornil na kontrast mezi revolucí, která v době vzniku obrazu hýbala Evropou, a klidem, jež malíř v obraze zachytil. Vypravěč se totiž sám snaží o totéž, docílit klidu v duši pomocí revoluce.

Jednotlivé vnitřní hlasy hlavního hrdiny však postupem děje mizí a nakonec zůstává pouze jeden, velmi lyrický hlas. Nejenže vše je zbarveno náladou básnického subjektu, která je sama o sobě velmi lyrická, ale lyrické vyznění je patrné i z grafického ztvárnění pasáže, jež připomíná báseň. Tato skutečnost nejspíš naznačuje, že hrdina došel vnitřního

klidu a uspokojení, jeho rozpolcená osobnost je zase „v celku“. Zde bychom mohli hledat další významný rys románu, který jiné žánry nemají, a to vývoj postavy. Ve většině teorií románu se objevuje zmínka, že román se vyznačuje svým rozsahem, který je dán právě vývojem hlavního hrdiny nebo i vývojem více postav. V žánrech podobných románu, kupříkladu v povídce, novele nebo eposu, je hrdina prezentován jako neměnný, již utvořený. V případě hrdiny v textu *Ly* se na začátku setkáváme s člověkem, který bojuje se svým duševním stavem a hledá řešení své situace, což se mimo jiné projevuje již zmíněným plurilingvismem, a jeho psýcha postupně zraje, až nachází, co hledá, uzdravení svého nitra. Vývoj hrdiny je zde tedy patrný. Jestliže je právě vývoj postav pro román charakteristický a dává románu jeho rozsah, je pravděpodobné, že autor se v tomto díle pokusil o prolomení tradiční románové formy, jelikož pro zobrazení tak složitého jevu, jakým popis vývoje postavy zcela jistě je, potřeboval pouze několik stran textu. Jeho pokus je tedy možno považovat za úspěšný, vzhledem k tomu, že na pouhých patnácti stranách dokázat člověka neklidného a vnitřně rozpolceného uklidnit a znovu u něj nastolit duševní rovnováhu. Tento experiment je navíc o to složitější, že se rozhodně nejedná o vzorový příklad tradiční románové formy, a to nejen v otázce rozsahu spojené právě s vývojem hrdiny.

S menším rozsahem díla bychom mohli dát do souvislosti také otázku využití symbolů v tomto textu. To je patrné již při prvním přečtení. K ilustraci je vhodná například tato ukázka: „Askøy, středa čtrnáctého února 2007. Rozhodl jsem se přestěhovat.“<sup>112</sup> Toto datum má jistě symbolický význam. Jestliže se na svou cestu opravdu vydává se ženou a tato žena není jen další stránkou jeho rozpolcené osobnosti, lze tuto pasáž v textu pochopit jako rozhodnutí dvou lidí, kteří se milují, vzhledem k tomu, že k němu dochází právě ve svátek svatého Valentýna, tedy ve svátek všech zamilovaných. Tomu by odpovídala věta, kterou vypravěč pronáší na začátku, že se s touto ženou milují. To by mohlo také napovědět, že tato žena je reálná a ne jen další z vypravěčových vnitřních hlasů. Symboly jsou podle všeho v díle zcela nepostradatelné, bez jejich užití by nejspíš nebylo možné vytvořit natolik komplikovaný příběh na tak malém prostoru.

Nejspíše nejdůležitějším symbolem je pro hrdinu tma a bílý sníh. Černá a bílá barva totiž pro něj fungují jako zástupné symboly pro jeho vnitřní rozpoložení. Nejprve vypráví o tmavém, chladném a ponurém pokoji, k němuž přirovnává svou psychiku, ale hledá světlo, a to v podobě bílého sněhu, od kterého očekává rozjasnění tmy v duši. Sněhu a jeho

---

<sup>112</sup> Espedal, 2007, str. 8: „Askøy, onsdag fjortende februar 2007. Jeg har bestemt meg for å flytte.”

uklidňujícího účinku se však v Askøy nedočkal, místo toho přichází jaro symbolizující nový začátek, což ho přiměje vydat se na cestu. V Gøteborgu však zima je a když začnou večer padat bílé krystalky sněhu, je šťastný, protože jej to spojuje s milovanou ženou, viz. ukázka: „Jdeme ruku v ruce ulicemi Gøteborgu, padá sníh, bílé krystalky sněhu. Sněhové vločky zrníčka sněhu sněžení led a mráz. B í l o . Zdvojení samoty, čisté štěstí. T m a . Padá tma. Bílé sněhové krystalky.“<sup>113</sup> Zdvojení samoty a čisté štěstí bychom ale opět mohli interpretovat několika způsoby. Nejjednodušším řešením je vysvětlení, že vypravěč a žena, s níž je v cizím městě, se navzájem pochopí a sblíží, přestože oba stále zůstávají v zajetí samoty. „Zdvojení samoty, čisté štěstí. Tma.“<sup>114</sup> Tuto pasáž lze vzhledem k tomu, co již bylo řečeno výše o rozpolcenosti duše vypravěče chápat jako splynutí dvou vnitřních hlasů vypravěče, postupné zacelování jeho nitra, ale i jako výraz nihilismu (zdvojená samota je ještě větší samota) nebo jako oxymóron, kde proti sobě stojí (zdvojená) samota a soužití ve dvou.

Zajímavá je otázka vyprávěcí situace. Již bylo řečeno, že vypravěč je zároveň hlavní postavou příběhu. Nelze však říci, že vypravěč podává příběh čtenáři v ich-formě, jak je pro tento typ vypravěče zvykem. Zájmena „já“ používá vypravěč poměrně zřídka. Pokud chce hovořit o sobě, nejčastěji používá zájmena „vi“, prezentuje se tedy jako součást nějaké skupiny lidí. Tím častěji však využívá zájmena „du“ a nechává čtenáře tápat v otázce, o koho se jedná. Tuto problematiku jsem však již naznačila výše v části o plurilingvismu. Jiným aspektem vyprávěcí situace je čas, v němž se příběh odehrává. Když pomínu vypravěčovy vzpomínky, například na první zkušenost s alkoholem nebo příchod jara toho roku, je příběh prezentován v přítomném čase. Na první pohled se může zdát, že vypravěč čtenáři podává popis aktuálních událostí. Dojem věrohodnosti a aktuálnosti událostí může být vyvolán také proudem vědomí, jako způsobem prezentace událostí čtenáři.

Dojem aktuálnosti děje však vyvrací jediná věta, úvodní věta příběhu: „Rychle jsme jeli do Gøteborgu.“<sup>115</sup> Na základě této jediné věty je jasné, že se nejedná o klasické vyprávění v přítomném čase, nýbrž o svého druhu historický prézens. Ten je v textu velmi nenápadný, ale zároveň je důležité věnovat mu pozornost, jelikož tento fakt má vliv na interpretaci textu. Díky němu je možné vysvětlit matoucí situaci ohledně řidiče auta, jak

---

<sup>113</sup> Espedal, 2007, str. 11: „Vi går gatelangs i Gøteborg, hånd i hånd, snøen faller, hvite snøkrystaller. Snøfnugg snøkorn snøfall is og kulde. H v i t . Ensomhetens fordobling, en ren lykke. M ø r k . Mørket faller. Hvite snøkrystaller.”

<sup>114</sup> Espedal, 2007, str. 11: „Ensomhetens fordobling, en ren lykke. Mørk.”

<sup>115</sup> Espedal, 2007, str. 1: „Vi kjørte fort til Gøteborg.”

jsem ji nastínila již dříve. Na základě vědomí, že se jedná právě o historický prézens, je jasné, že řidič auta a vypravěč jsou jedna a táž osoba. Vypravěč se pouze snaží ukázat čtenáři své dřívější rozpoložení, avšak do tohoto obrazu se zároveň míchá i jeho stav v momentu vyprávění, jeho spokojenost.

Pozoruhodný je způsob, jaký autor zvolil pro zobrazení toku času, v jediné větě dokáže vyjádřit i několik let. Hlavní postava hledá ve svém životě změnu, něco nového. Nestačí mu ale pouze explicitně napsat, že změnu hledá už dlouho, snaží se dlouhé trvání tohoto stavu opravdu zdůraznit. K tomu zvolil zajímavý způsob. V textu několikrát opakuje toto sousloví, umístěné zpravidla ke konci odstavce: Měsíce a roky. Aby ale dlouhé trvání svého stavu nebo hledání zdůraznil opravdu náležitě, využívá pro tato slova zcela odlišný styl písma, s větším proložením znaků, jak je vidět v následující ukázce: „Mnoho měsíců hledám něco nového, světlý bod, jedinou radost; nenacházím ji [...]. M ě s í c e a r o k y.“<sup>116</sup> Tento styl zdůraznění používá i v dalších případech, nejen v otázce toku času. Zdůrazňuje například, že pojedou r y c h l e a d a l e k o , nebo že něco je b í l é nebo t m a v é .

Stejně jako ve svých ostatních dílech se autor vyvaroval použití takzvaného vševědoucího vypravěče. Vypravěčem je, jak již bylo několikrát řečeno, patrně hlavní postava. Charakteristický pro něj je přístup k promluvám postav. V textu nenajdeme jedinou přímou řeč a stejně je tomu i s řečí nepřímou a polopřímou. Stručně můžeme konstatovat, že v textu nacházíme pouze vypravěčovu promluvu koncipovanou způsobem připomínajícím proud vědomí. Díky tomu mohl autor zvolit pro toto dílo takzvanou „objektivní“ metodu vypravování, jak ji nazývá René Wellek v *Teorii literatury*. Tato metoda se vyznačuje tím, že zcela pomíjí vševědoucího vypravěče a místo něj je v románu zobrazen fakt, že jednající postava si uvědomuje, co se děje. Prostřednictvím vědomí hlavního hrdiny se čtenář dozvídá o okolních událostech. S tím souvisí také prezentace v čase. Podle Wellka prožívá čtenář v textech psaných touto metodou události současně s postavami. Toho docílil Espedal díky již zmíněnému historickému prézentu. Přestože se události odehrály dříve než v čase vyprávění, historický prézens pomáhá navodit dojem aktuálnosti děje, a také doplňuje a zároveň i předjímá jakési shrnutí v závěru, které při použití této metody vyprávění nemá chybět. Nejen že v závěru textu hlavní hrdina nachází svůj klid, čtenář navíc díky historickému prézentu ví, že tento pocit si hrdina uchová i do budoucna, přinejmenším do okamžiku sepsání příběhu, a ne jen na krátký okamžik.

---

<sup>116</sup> Espedal, 2007, str. 8: „I mange måneder har jeg forsøkt å finne noe nytt, et lyspunkt, en eneste glede; je finner den ikke. [...] M å n e d e r o g å r .”



S použitou metodou vyprávění souvisí také způsob zobrazení psychologie ostatních postav. Autor zvolil přístup, který najdeme mimo jiné například v díle Milana Kundery. Vypravěč nevidí, co se děje uvnitř postav, nezná jejich vnitřní pochody, pokud mu je postavy samy nesdělí. Avšak dokáže tyto pocity alespoň odhadnout podle chování postav. Vypravěče tedy, jak již bylo řečeno, nelze považovat za vševědoucího. Vypravěč pouze sleduje, jak se ostatní postavy, resp. druhá postava, chová a co dělá, a z toho vyvozuje, jak se cítí: „sedáš si na tu jedinou židli, přitahuješ ji a odsunuješ: jak dáváš ruce na stůl. Tvá osamělost. Dobře ji vidím. Znovu ji poznávám. Dlouhé vlasy svázané do uzlu, ten červený pletený svetr, tlusté punčochy, všechna ta malá znamení, že jsi sama.“<sup>117</sup> Pokud se hlavní postava pouští do charakterizací, ať už jde o místa nebo postavy, omezuje se pouze na vnější a hlavně velmi stručné popisy. Neznáme žádná jména. Jediné jméno, které se v textu objevuje, patří vypravěčově oblíbenému francouzskému malíři Gustavu Courbetovi. V případě poslední ukázky se ovšem nemusí jednat jen o schopnost vypořádat se, co se odehrává uvnitř jiné postavy. Právě tuto pasáž lze nahlížet také jako vypravěčovo projektování sebe sama a vlastní samoty do cizího člověka, kterého sleduje, což může vyvolávat dojem dialogičnosti s touto postavou.

V krátkosti se ale ještě vrátím k problematice promluvy v tomto díle. V textu vystupuje pouze vypravěč a žena, se kterou tráví čas. Přestože by spolu mohly tyto dvě postavy vést dialogy, vypravěč je neuvádí. Celý text je jeho monologem. Navíc nelze jasně určit, zda se jedná o monolog proslovený, vnitřní nebo je to zápisek z vypravěčova deníku. Způsob vyprávění v každém případě velmi silně evokuje proud vědomí. Nepřítomnost jiných promluv než vypravěčovy je však jistě způsobeno také faktem, že vypravěč se soustředí převážně na zobrazení své psychologie. Promluvy, stejně jako okolní děje, jsou tedy jakoby vtaženy do vypravěčovy nálady a pocitů.

Zajímavá je jistě také otázka prostředí, v němž se příběh odehrává. Čtenář bez jakýchkoliv pochybností ví, že vypravěč jede z Askøy do Gøteborgu. Vypravěč tento fakt explicitně vyjadřuje a tím nedává prostor k nedorozumění. Matoucí je ale pasáž, kdy hovoří o Turecku. Jak je možné, že v jednu chvíli se prochází ulicemi Gøteborgu a vzápětí je v tureckém městě? Tuto otázku jsem již dříve spojila s problematikou plurilingvismu v tomto díle. Rozhodně si ale zaslouží ještě jednu krátkou zmínku. Jediné možné vysvětlení, jak se může octnout v cizí zemi během okamžiku je jeho představivost.

---

<sup>117</sup> Espedal, 2007, str. 9: „du setter deg på den ene stolen, trekker stolen ut og skubber den inn: hvordan du legger hendene på bordet. Din ensomhet. Jeg ser den godt. Jeg kjenner den igjen. Det lange håret bundet opp i en knute, den røde strikkegenseren, de tykke strømpene, alle de små tegnene på at du er alene;”

Přestože vypravěč čtenáři živě popisuje, co vidí, jedná se nejspíš pouze o jeho představy vyvolané jiným kulturním prostředím v turecké restauraci, ale vliv má jistě také požívání tradičního tureckého alkoholu v zmíněné restauraci. Přítomnost vypravěče v tureckém městě tedy nelze brát vážně, ale jak jsem již zmínila, pouze jako jednu z jeho vnitřních stránek.

Pokud bychom *Ly* považovali za román, vyvstává otázka, na jakou vývojovou větev románového žánru Espedal v tomto díle navázal. Skutečnost, že zcela pominul vševědoucího vypravěče, jednoznačně naznačuje, že rozhodně nevychází z tradičního pojetí románu v balzacovském smyslu. Tento typ románu nejenže ve většině případů, ne-li dokonce ve všech, zahrnuje vševědoucího vypravěče, ale děj tvoří základ textu a je zpravidla umístěn do minulosti. Tradiční román zachovává také určitou formu, typický je velký rozsah, mnoho postav a epizod. V případě Espedala textu však nelze o těchto rysech románu hovořit. Nejenže je porušena tradiční forma dlouhého prozaického textu, Espedal navíc také do textu zahrnul vypravěče, který je zároveň hlavním hrdinou a jeho snahou není ukázat čtenáři, co se děje kolem něj, ale uvnitř něj. Důraz na psychiku vypravěče a absence projevů autora v díle naznačuje spíše odkaz k takzvanému novému románu, vznikajícímu ve 20. století. Dalo by se dokonce říct, že *Ly* lze také řadit do kategorie nového románu.

To podporuje přítomnost mnoha prvků nebo rysů charakteristických právě pro nový román. Mezi jinými například bezejmenná postava vypravěče, kterému chybí historická i sociální determinace. Hrdinové nového románu působí jako hádanka, což je v případě *Ly* velmi zřetelné, postava vypravěče vyvolává mnoho otázek. Také motiv cestování (hrdina jede do Göteborgu) je pro nový román typický. V zkoumaném textu se projevují také antilyrično, antiepično i antidramatično. *Ly* je antilyrický vzhledem k tomu, že v textu nejsou použita žádná subjektivně zabarvená přídavná jména, pouze vlastnosti popisovaných objektů. Antiepický je tento text v tom smyslu, že děj kolem hlavní postavy je minimální, nemá pro příběh významnější roli, důraz je kladen na nálady a pocity vypravěče. Antidramatično se v *Ly* projevuje nedostatkem napětí a také dějová linie je často přerušována častými a náhlými změnami témat, což souvisí s plurilingvismem a vnitřními hlasy vypravěče, o kterých byla řeč již výše. *Ly* se od nového románu odlišuje pouze jediným prvkem. V novém románu bývají postavy zavedeny do tmy, jinými slovy ztrácejí iluze o světě. V případě *Ly* je tomu naopak, hlavní hrdina z tmy vychází a směřuje ke světlu, které v tomto textu symbolizuje bílý sníh.

V rámci kategorizace zkoumaného textu je jistě také vhodné určit, zda se nejedná o takzvanou brakovou nebo triviální literaturu. Již v teoretické části bylo řečeno, že tento typ literatury má stejně jako ostatní literární žánry určité znaky, které jsou pro něj typické. Jedním z nich je jeho konzervatismus. Triviální literatura si udržuje neměnnou formu, reprodukuje ustálené stereotypy, a co je důležité, vyznačuje se neustálým opakováním, které je základem pro zachování této odnože literatury. Ať už text *Ly* považujeme za román nebo nikoliv, rozhodně jej tedy nelze označit za literaturu triviální. Neobsahuje totiž žádný z uvedených rysů této literatury. Nejenže v tomto díle není dodržena tradiční forma románu, ale chybí i znaky obsahové, zcela totiž absentují stereotypy charakteristické pro triviální literaturu, a další rysy.

Vzhledem k tomu, že román jako žánr je často definován srovnáním s jinými literárními žánry s podobnými rysy, je důležité přirovnat zkoumaný text také k těmto žánrům. V knize *Ly* použil autor prozaickou formu. Obzvláště druhá část textu sice na první pohled připomíná spíše báseň než prozaický útvar, přesto jde o pouhou hru s vizuální stránkou textu, nejsou to verše, ačkoliv obsah textu vyznívá poměrně lyricky (viz výše vypravěčova nálada). Podle rozsahu textu by bylo možno soudit, že neodpovídá rozsahu románu. Počet slov rozhodně nepřekračuje Hrabákovu hranici padesáti tisíc slov, přesto ale nelze dílo považovat za povídku nebo novelu. Příběh sice neobsahuje popisné pasáže ani epizody, což odpovídá novele, ale chybí mu pointa charakteristická pro novelu. Nelze hovořit ani o povídce, jelikož v textu dochází k vývoji hrdiny, ke změně jeho psychického stavu. V povídce zpravidla k vývoji hrdiny nedochází.<sup>118</sup> Text nelze považovat ani za epos, a to hned z několika důvodů. Nejen že *Ly* není rozměrná a veršovaná skladba, ale nenacházíme zde ani další prvky charakteristické pro epos, jako je například epická distance nebo jazyk bohatý na epiteta a figury.

Na začátku rozboru *Ly* jsem uvedla, že tento text nemá dostatečný rozsah vyžadovaný na román. Tím vznikla otázka, zda se opravdu jedná o román nebo zda tento text patří mezi jiné žánry. Na základě rozboru vyšlo najevo, že zkoumaný text opravdu obsahuje stěžejní prvky vyžadované na román. Počínaje vypravěčem, vyprávěcí metodou, postavami i zápletkou, ale také dalšími znaky, hlavně pluriligvismem, který Bachtin považuje za zásadní pro románový žánr, ačkoliv je nutné dodat, že tento prvek se v zkoumaném díle nevyskytuje v původním bachtinovském smyslu, ale v širším, námi navrženém pojetí. Jedinou zásadní odchylkou je tedy ona zmíněná délka textu a

---

<sup>118</sup> Karpatský, 2001

problematickou by mohla být také grafická úprava textu, která ve vybraných pasážích, hlavně v druhé části díla, odpovídá spíše básni než prozaickému textu. Tento fakt lze ale zdůvodnit Espedalovým experimentováním s románovou formou, respektive s některými z rysů románu, čímž právě rozsah a vizuální stránka rozhodně jsou. Text tedy vykazuje zásadní prvky románu, pokud ovšem rovnou nedáme za pravdu Dagu Solstadovi, že román je takové dílo, jež autor za román považuje.

## Závěr

Tato práce je, jak již název napovídá věnována žánru románu, který je v současné době u čtenářů asi nejoblíbenější a nejčtenější. Román jsem zkoumala v kontextu norské literatury, hledala jsem jednotlivé konstitutivní prvky románu v díle spisovatele Tomase Espedala, který se proslavil v roce 2006 svou knihou *Gå, eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*. Základem práce bylo určit základní prvky, které jsou pro román důležité a zároveň typické, a následně tyto prvky najít a označit ve vybraných knihách zmíněného spisovatele, aby bylo možné průkazně potvrdit, zda se jedná o romány či nikoliv. Z tohoto důvodu byla práce rozdělena na dva základní oddíly, teoretickou a praktickou část.

V rámci studia teorie žánru románu vyšlo najevo, že k tomu, aby zkoumaný text mohl být prohlášen a následně považován za román, je třeba, aby splnil několik důležitých požadavků. Oproti původním předpokladům se zároveň ukázalo, že některé prvky jsou pro žánrové určení bezvýznamné. Patří mezi ně například tematická výstavba, ale i věcný a ideový obsah díla. Zápletka (syžet a fabule), stejně jako charakterizace a prostředí, mají v díle svůj význam hlavně při interpretaci textu. Pro žánrové zařazení ale určující nejsou. A podobně je tomu tak i s otázkou tématu, motivu a látky. Tyto informace jsou pro pochopení díla jistě nezbytné, při snaze o určení, k jakému žánru zkoumaný text patří, však přínosné nebyly. Sporné bylo také využití obecných definic pojmu román, vzhledem k tomu, že většina z použitých definic zmiňovala rozsah textu, což například v případě *Ly* rozhodně nebylo možné uplatnit. Pro praktickou část byla vzhledem k změně pohledu na román a celkovému vývoji románového žánru i literatury obecně bezúčelná také definice ze Šaldova slovníku. Pohled autora této definice na problematiku románu se koncentroval převážně na obsah a nikoliv na prvky, které dělají román románem. Zcela bez využití zůstala také kapitola o vývoji románu. Podala sice přehled, který je pro pochopení tohoto žánru jistě důležitý, avšak pro praktickou analýzu zbytečný. Je ale vhodné dodat, že tato kapitola byla koncipována spíše jako doplňující již od počátku práce. Jejím účelem bylo pouze podání přehlednosti a sumarizace.

Nicméně definice z *Oxfordského slovníku* a *Slovníku literární teorie* měly pro analýzu také určitý přínos. Kromě jiného totiž zdůrazňují epickou šíři, tedy schopnost románu zobrazit nejen hlavní děj a vývoj hlavní postavy, ale také množství vedlejších epizod a postav včetně jejich vývoje. Při zkoumání uvedených textů se také osvědčila alespoň stručná znalost charakteristiky jiných žánrů podobných románu. Díky tomu bylo možno

stanovit, že zkoumaným textům chyběly prvky charakteristické pro tyto žánry, což v mnohém napovědělo, že se skutečně jedná o romány. V tomto ohledu byly velmi nápomocné studie M. M. Bachtina, který se románem podrobně zabýval, hlavně studie Epos a román a Promluva v románu. Bachtin v těchto esejích definoval vlastnosti románu, kterými se tento žánr odlišuje od ostatních žánrů, přičemž největší pozornost věnoval rozdílu mezi eposem a románem. Nicméně vzhledem k tomu, že studované Espedalovy texty jsou prozaické, bylo jasné, že se nejedná o eposy. Tuto domněnku poté při samotném rozboru potvrdily také další vlastnosti eposu a románu. Pro praktickou analýzu v této práci však z Bachtinových poznatků měl význam hlavně prvek plurilingvismu neboli různorečí či mnohohlasosti. Stal se totiž jedním z hlavních ukazatelů, zda se u studovaných textů jedná o romány či nikoliv. V souvislosti s plurilingvismem uvádí Bachtin ve svých studiích také další rysy románu, jež nenajdeme u jiných žánrů, jako neustálý vývoj žánru a schopnost zobrazit nedovršenou současnost, ty se však netýkají konkrétních děl, ale spíše žánru jako celku. Proto také na praktickou analýzu neměly vliv.

Co se kompozice a struktury románu týče, bylo při rozboru děl využito také několik vlastností, respektive jevů typických pro román. Pokud zachovám pořadí, v jakém jsou tyto prvky uvedené v teoretické části, je prvním z nich užití času v dílech. Ve zkoumaných textech autor zvolil nejčastěji čas přítomný nebo takzvaný historický prézens. Toto zjištění později pomohlo určit vypravěčskou metodu, již autor v dílech využil, jednalo se o takzvanou „objektivní“ metodu, pro kterou je příznačné, že čtenář prožívá události současně s danou postavou. Fakt, že autor do svých děl zahrnul právě tuto metodu, naznačil, že se jedná právě o romány, vzhledem k tomu, že tato metoda je spojena převážně s tímto žánrem.

V mnohém byla nápomocná také znalost typologie vypravěče, a obecně problematika postav v textech. Výskyt vedlejších postav a zobrazení epizod, které se jich týkají, potvrzovaly přítomnost epické šíře, kterou jsem již zmínila a která je jedním z rysů románu. Co se vypravěče týče, skutečnost, že autor zvolil vyprávění v ich-formě, to znamená, že vypravěčem byl hlavní hrdina příběhu, napověděla jak o zařazení „objektivní“ vypravěčské metody do textů, tak i o tom, na jaký typ románu autor ve svém díle navazuje. Bylo tedy jasné, že Espedalovy texty rozhodně nejsou příkladnými ukázkami tradičního balzacovského typu románu, ale že odkazuje spíše k takzvanému novému románu.

Význam pro analýzu vybraných textů měl také jazykový rozbor. Byl zaměřen primárně na projevy plurilingvismu a problematiku zobrazení promluv v textech, což pomohlo také při určení, o jaký typ románu se jedná. Na závěr, aby byla analýza kompletní, jsem určila u

zkoumaných děl, o jaký typ románu se jedná. Nejen, zda autor vycházel z tradičního pojetí nebo nového románu, ale také zda se jedná o román dobrodružný nebo psychologický a podobně.

Při samotné analýze vybraných textů bylo nutné změnit přístup k rozborům. Vzhledem k tomu, že u děl, která vyšla před rokem 2000, nevyvstaly žádné problémy s analýzou a o tom, že se jedná o žánr románu, bylo možné rozhodnout i bez hlubšího rozboru, omezila jsem detailní rozbor z původních čtyř na pouhá dvě díla: *Gå, eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv* (2006) a *Ly* (2007). V případě těchto knih, obzvláště krátkého *Ly*, nebylo snadné o žánrovém zařazení rozhodnout. Při prvotním letmém rozboru *Gå* byly zřetelné hlavně prvky esejistické a biografické a znaky románu stály spíše v pozadí. Detailní analýza ale vzápětí ukázala, že převládající prvky esejistické a biografické jsou pouze projevem míchání cizích prvků do románu a metody psaní „performativ biografisme“, která se projevuje v téměř všech knihách Tomase Espedala. Analýza také potvrdila přítomnost prvků důležitých pro žánr románu: plurilingvismu, epické šíře a „objektivní“ metody, přičemž plurilingvismus byl zastoupen dokonce více způsoby. Bylo tedy zřejmé, že knihu *Gå, eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv* lze řadit mezi romány. Otázkou však zůstalo, k jaké vývojové větvi románu text náleží. Vzhledem k tomu, že v díle najdeme jak prvky odkazující k novému románu, tak k tradičním balzacovskému, není možné dílo s přesností zařadit. Stejně tak nelze s určitostí říci, zda se jedná o dobrodružný, cestopisný, biografický nebo dokonce filozofický text. Odpověď na tuto otázku znemožňuje fakt, že prvky všech uvedených typů románu se v této knize projevují ve stejné míře.

Analýza nejmladšího z Espedalových děl byla oproti předcházejícím textům poněkud náročnější. Již fakt, že pokud bychom chtěli při žánrovém zařazení uplatnit pouze definici pojmu román, nejspíš bychom neuspěli. *Ly* se totiž vymyká veškerým tradičním představám o románu, a to nejen svou malou délkou, ale také grafickou úpravou připomínající spíše báseň než prozaický text. Bylo proto nutné věnovat tomuto textu náležitou pozornost. Mezi hlavní problémy při zjišťování, zda se v textu objevují prvky charakteristické pro román, bylo jejich nalezení v textu. Dílo před začátkem rozboru žánrových charakteristik vyžadovalo náležité pochopení a interpretaci, bez které by nebylo možné jednotlivé rysy určit. A i přesto je výsledek nadále sporný, například v otázce přítomnosti epické šíře. O tom, zda je epická šíře v textu zahrnuta, nelze rozhodnout vzhledem k tomu, že není možné jednoznačně říci, zda se hlavní postava vydává na cestu v doprovodu ženy nebo je to jen jeden z jeho vnitřních hlasů. Neustálé změny témat také komplikovaly pochopení textu a následné vysvětlení jednotlivých prvků, nakonec však

vyšlo najevo, že střídání témat není nic jiného než projevy vnitřních hlasů hlavní postavy, která je duševně rozpolcená, a tudíž se jedná o plurilingvismus. Při rozboru času v tomto textu se dále ukázalo, že autor opět využil „objektivní“ metodu vyprávění. Na základě všech těchto faktů tedy bylo možno prohlásit *Ly* za román, ačkoliv na začátku rozboru se vše jevilo zcela obráceně. Aby byla analýza kompletní, také v tomto případě jsem se zaměřila na určení, o jaký typ románu jde. Na základě všech faktů se ukázalo, že *Ly* odkazuje k novému románu, že obsahuje všechny prvky důležité pro tento typ románu. Vypravěčovo zaměření na psychologii a duševní život naznačuje, že se jedná o psychologický román.

O spisovateli Tomasi Espedalovi lze tedy bezpochyby říci, že je romanopiscem. Jeho díla lze prokazatelně označit za romány. A lze také říci, že v tomto případě se nemýlil ani Dag Solstad se svým radikálním názorem, že román je takové dílo, o němž si to myslí jeho autor.



## Použitá literatura

- Aarseth, Asbjørn: *Episke strukturer*. (Universitetsforlaget, 1979)
- Bachtin, Michal Michajlovič: *Román jako dialog*, (Praha: Odeon, 1980)
- Benjamin, Walter: Vypravěč. In: *Dílo a jeho zdroj* (Praha: Odeon, 1979), str. 215 – 236
- Brooks, Peter: *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*. (Harvard University Press, 1992)
- Dahl, Willy: *Stil og struktur*. (Oslo: Universitetsforlaget, 1975)
- Espedal, Tomas: *Gå, eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*. (Oslo: Gyldendal, 2006)
- Espedal, Tomas: *Ly*. (Oslo: H press, 2007)
- Felix, Jozef: Francúzsky tzv. antiromán vo svetle teorie a praxe A. Robbe-Grilleta. In: *O svetovom románe*. (Bratislava: Vydavateľstvo Slovenské Akadémie Vied, 1967), str. 7 – 100
- Fosse, Jon: *Frå telling via showing til writing. Essays*. (Oslo: Det Norske Samlaget, 1989)
- Grebeníčková, Růžena: *Literatura a fiktivní světy (I)*. (Praha: Český spisovatel, 1995)
- Haarder, Jon Helt: Det særlige forhold vi havde til forfatteren. Mod et begrep om performativ biografisme. In: *Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift*. (Universitetsforlaget, 1/2005), str. 1 – 14
- Haarder, Jon Helt: Performativ biografisme. In: *Kritik*. (167/2004), str. 28 – 33
- Hawthorn, Jeremy: *Studying the novel*. (London: Hodder Education, 2005)
- Hejlsted, Annemette: *Fortellingen – teori og analyse*. (Frederiksberg: Forlaget Samfundslitteratur, 2007)
- Hodrová, Daniela: *Hledání románu*. (Praha: Československý spisovatel, 1989)
- Holm, Tor: Intervju med Dag Solstad. In: *Bøygen – litterært tidsskrift*. (Universitetet i Oslo, 4/2002), str. 41 – 50
- Hrabák, Josef: *Čtení o románu*. (Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1981)
- Hrabák, Josef: *Poetika*. (Praha: Československý spisovatel, 1973)
- Karpatský, Dušan: *Malý labyrint literatury*. (Praha: Albatros, 2001)
- Kjærstad, Jan, Fosse, Jon: *Bøk* (1993-)
- Königsmark, Václav: Kompozice. In: *Slovník literární teorie*. (Praha: Československý spisovatel, 1977), str. 178 – 179
- Kovářová, Zdena: Nový román. In: *Slovník literární teorie*. (Praha: Československý spisovatel, 1977), str. 253 – 254

- Krausová, Nora: Moderný román a kategória rozprávača. In: *O svetovom románe*. (Bratislava: Vydavateľstvo Slovenské Akadémie Vied, 1967), str. 15 – 46
- Lothe, Jakob, Refsum, Christian og Solberg, Unni: *Litteraturvitenskapelig leksikon*. (Kunnskapsforlaget, 1999)
- Lothe, Jakob: Roman. In: *Litteraturvitenskapelig leksikon*. (Kunnskapsforlaget, 1999), str. 219-220
- Lothe, Jakob: Romanteori. In: *Litteraturvitenskapelig leksikon*. (Kunnskapsforlaget, 1999), str. 221-222
- Lukács, Georg: Teorie románu. In: *Metafyzika tragédie*. (Praha: Československý spisovatel, 1967), s. 95 – 187
- Nergård, Mette Elisabeth: Om språk og død. In: *Kirke & kultur*. (Universitetsforlaget, 2/2002), str. 126 – 136
- Pávek, Milan: Motiv. In: *Slovník literární teorie*. (Praha: Československý spisovatel, 1977), str. 238
- Peterka, Josef: Epos. In: *Slovník literární teorie*. (Praha: Československý spisovatel, 1977), str. 97 - 98
- Peterka, Josef: Látka literárního díla. In: *Slovník literární teorie*. (Praha: Československý spisovatel, 1977), str. 197
- Peterka, Josef: Syžet. In: *Slovník literární teorie*. (Praha: Československý spisovatel, 1977), str. 377
- Robbe-Grillet, Alain: *For en ny roman* (Oslo: J. W. Cappelens forlag a.s., 1971)
- Slovník literární teorie*. red. Š. Vlašín (Praha: Československý spisovatel, 1977)
- Sørensen, Hans: Om teorier og romaner. Forsøg på opstilling af model for romananalyse. In: *Romanteori og romananalyse*. (Odense: Universitetsforlag, 1977), str. 38 – 57
- Šaldův slovník naučný*. (Praha: Československý spisovatel, 1986)
- Táborská, Jiřina: Román. In: *Slovník literární teorie*. (Praha: Československý spisovatel, 1977), str. 322 – 325
- Vašák, Pavel: Polopřímá řeč. In: *Slovník literární teorie*. (Praha: Československý spisovatel, 1977), str. 287 – 288
- Wellek, René, Warren, Austin: *Teorie literatury*. (Olomouc: Votobia, 1996)

- Bergsvåg, Henning H.: Anbefalinger – Tomas Espedal. (Nettbiblioteket, 2003)  
 URL: [http://nettbiblioteket.no/vestlandsforfattere/forfat/interview/tomas\\_espedal.html](http://nettbiblioteket.no/vestlandsforfattere/forfat/interview/tomas_espedal.html)
- Bergsvåg, Henning H.: Lesere kan utelukte hverandre. (Bok og bibliotek, 2008)  
 URL: [http://www.bokogbibliotek.no/index.php?option=com\\_content&task=view&id=277&Itemid=32](http://www.bokogbibliotek.no/index.php?option=com_content&task=view&id=277&Itemid=32)
- Bulie, Kåre: Å leve er å gå. (Dagbladet, 2006)  
 URL: <http://www.dagbladet.no/kultur/2006/10/09/479148.html>
- Enge, Marianne: Eminent miniaturer. (Aftenposten, 2007)  
 URL: [http://www.aftenposten.no/kul\\_und/litteratur/article1853067.ece](http://www.aftenposten.no/kul_und/litteratur/article1853067.ece)
- Hjelmbrekke, Nora: Rasende rolig. (Studvest, 2008)  
 URL: [http://studvest.no/kultur.php?art\\_id=8919](http://studvest.no/kultur.php?art_id=8919)
- Hoem, Knut: Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv. (NRK, 2006)  
 URL: <http://www.nrk.no/nyheter/kultur/5759794.html>
- Korsgaard, Christian Bonde: Dengang jeg drog af sted... (Sentura, 2007)  
 URL: [http://www.sentura.dk/tomas\\_espedal\\_anmeldelse.html](http://www.sentura.dk/tomas_espedal_anmeldelse.html)
- Norevik, Silje Stavrum: Byggmester Espedal på Ask. (Bergens tidende, 2007)  
 URL: <http://www.bt.no/kultur/litteratur/Byggmester-Espedal-paa-Ask-343667.html>
- Tjønn, Brynjulf Jung: Tomas Espedal: - Jeg er en bølge som skriver. (Litteraturmagasinet Jung, 2005)  
 URL: <http://www.jungforlag.com/jung/magazine/2005-04-28/aprilintervju.html>
- Økland, Siri: Tomas Espedals metode. (Bergens tidende, 2006)  
 URL: <http://www.bt.no/kultur/litteratur/article294031.ece>

Pozn.: Veškeré zdroje dostupné pouze v norském a dánském jazyce přeložila v uvedených citacích autorka práce, Zuzana Jiříčková